


Val Condurache

Fantezii CRITICE

Editura Junimea



VAL CONDURACHE

fantezii
critice

EDITURA JUNIMEA — IAȘI

1983

Mamei

Exerciții de digitație

Criticul în chip de libelulă

Cum nu am reușit să dau pînă acum o formă sistematică ipotezelor mele, în parte verificate pe text, voi prezenta cititorului, sub formă de glose, cîteva dintre ele. *Criticul în chip de libelulă* este o încercare de definire a *funcției critice* și, în același timp, o schiță de program critic. Cea mai mare dificultate pe care am întîmpinat-o a fost să explic legătura dintre un mod de lectură, care mă caracterizează și opțiunea pentru radicalizarea conștiinței critice. Cele două planuri vor apare, în glosele care urmează, distincte.

Încercînd să-mi explic fenomenul lecturii critice, am căutat înainte de toate să înțeleg de ce, în ce mă privește, lectura unui text abstract nu-mi modifică atitudinea intelectuală față de limbaj. Indiferent de probele cele mai contradictorii care se pot aduce, un fapt nu poate fi contestat: în epoci istorice îndepărtate în timp, în momente ale evoluției spiritului contrarii, literatura pendulează, scăpînd aparent oricărui determinism, între tendința de a elimina metalimbajul și tentația de-a introduce, în corpul ficțiunii, discursul auto-reflexiv.

A doua premisă a cercetării mele a fost obsesia spiritului de a produce o Operă perfectă. Sînt cărți fără strămoși, fără urmași, fără istorie, în care spiritul creator iese, sinucigaș, din atmosferă. Legenda nașterii zeiței Athena poate fi citită și altfel. Zeus, de pildă, este întîiul mare poet al lumii grecești. Își leapădă înțelepciunea spre a-și desăvîrși creația. Critica există în spiritul literaturii întocmai ca Pallas Athena în țeasta lui Zeus. Spiritul creator, întruchipat de Zeus, tinde spre pura obiectualitate, spre opera desăvîrșită în opacitatea

sensurilor ei. Opera de ficțiune va fi obiectul în care se epuizează toate sensurile conținute : opera le produce, le comentează și le reduce, se scrie și se citește, se povestește scriind și se povestește citindu-se. Critica de la *Tel Quel* a pus în evidență infinitul scriiturii. Vom căuta zadarnic să cunoaștem instanța scriiturii, căci cel ce spune *eu*, cuprinde o altă instanță vorbitoare, un alt *eu* care-l scrie pe cel dintâi și un al treilea care-l scrie pe cel de al doilea, și așa mai departe. La întrebarea „cine scrie ?” nu se poate da un răspuns. Presupunând că un scriitor ar vrea să epuizeze semnificația și autorefecția textului său, scriindu-l și citindu-l, citindu-i scrisul și scriindu-i cititul etc., opera lui va deveni tot atât de enigmatică, de indescifrabilă ca și misterioasele pietre din grădina Bomarzo. Din fericire, biblioteca imaginară a lui Borges e constituită în întregime din „opere imperfecte”, în care nostalgia perfecțiunii este prizonieră asemeni gîzelor în piatra chihlimbarului. Avem însă idee despre ce poate să însemne o Operă perfectă, o putem imagina, căci de scris nu o putem scrie, ca fiind infinită. Să ne întoarcem la Opera perfectă, prin intermediul unui citat din Georges Poulet din *Conștiința critică*.

„Să ne reamintim începutul lui *Igitur*. Într-o odaie goală, pe o masă, o carte își așteaptă cititorul. Mi se pare că aceasta este situația inițială a oricărei opere literare. Înainte ca cineva să înceapă a o citi, nu există decît un obiect de hîrtie care, prin prezența sa inerentă într-un loc oarecare, își afirmă doar existența sa de obiect. Astfel, pe rafturile bibliotecilor, în vitrinele librăriilor, cărțile așteaptă să vină cineva să le elibereze de materialitatea, de nemișcarea lor. Așteaptă oare cu adevărat, pîndesc oare venirea celui care va produce în ele marea schimbare pe care o știm ? E puțin probabil. Tot ce se poate afirma este că, înainte de venirea cititorului, cărțile rămîn la locul lor și în starea în care sînt. Fără îndoială, ele nu cunosc acel dureros chin al sufletului sfîșiat de dorința unui eveniment care l-ar transforma. Vai, se pare că într-adevăr cărțile nu cunosc neliniștea așteptării. Ca toate obiectele materiale, ele trebuie că sînt mulțumite cu situația lor”.

Opera imperfectă este o carte care-și așteaptă cititorul. Opera perfectă, spre care tinde, în grade diferite, orice crea-

ție, este o carte care, iată, așezată pe o masă, nu așteaptă nici un cititor spre a-ndeplini miracolul. Ea *se citește*: textul ei e scriitură și lectură. Opera perfectă cunoaște toate neliniștile, nu numai ale așteptării, toate chinurile și sfîșierile: le-a scris și le-a citit. Acum veți înțelege de ce un scriitor n-a îndrăznit niciodată să-și ducă pînă la capăt experiența sinucigașă. Tentația este mare în el: o carte gata scrisă și gata citită este citită așa cum a fost scrisă. Nostalgia pentru Opera perfectă va rămîne, va fi visul și coșmarul fiecărui mare scriitor, va fi absolutul spre care se îndreaptă, dar pe care nu cutează să-l atingă. Îl va atinge criticul în locul lui, dar și criticul doar în imaginația lui, căci, scriitor și el, va prefera comunicarea în locul acestei tăceri.

Orice text literar conține o ficțiune și o ficțiune critică. Scriitorul renunță la cele mai multe din ficțiunile sale critice, le lasă în afara cărții. Întîia dintre ele este *lectura*. Acesta este motivul pentru care nu pot fi despărțite *modul lecturii* și *ficțiunea critică*. De aceea oricare cititor este un critic. Din această primă ficțiune critică, *cititul*, derivă toate celelalte. Noua critică recunoaște participarea cititorului la „scrierea” textului literar. Mai mult: noul roman a și făcut experiența de-a obliga cititorul „să scrie”. Dar, pun eu întrebarea, care parte a cărții o scrie cititorul, ficțiunea sau ficțiunea critică? Cititorul noului roman este un critic. Așa se explică aderența acestui tip de proză la intelectuali (universitari, critici, studenți), care simt că-și pot satisface nostalgia bovarică de a crea. Dar orice scriitor este un critic pentru că scrie (vrea să scrie) cititul. Orice critic e scriitor pentru că duce mai departe, nu pînă la capăt, opera sinucigașă a scriitorului, epuizează noi sensuri ale textului într-o scriitură autoreflexivă. Nu observați narcisismul extrem al noii critici, nu simțiți cum în limbajul ei tehnicizat e altceva decît orgoliul unei delimitări științifice, e chiar năzuința limbajului de a se scrie și a se citi, de a se referi la el însuși?

Literatura „excomunică” ficțiunea critică pe care o conține, întemeind o disciplină, un microorganism, cum sînt în trupul omenesc anticorpii, critica literară — *un mod ficțional*. Mallarmé și L. Durrell reprezintă condiția limită a literaturii ca ficțiune critică. Istoric vorbind, după Mallarmé și Durrell

poezia și romanul s-au întors la materie, la obiecte, ferindu-se de primejdiosul miraj al Operei perfecte.

Ficțiunea critică reprezintă o metafizică a operei. Fizica operei literare e teoria literară, „ficțiunea teoretică”. Fac însă precizarea : nu studiul contextual al literaturii formează veritabilul obiect al ficțiunii teoretice, ci *mecanica textuală*.

La polul opus Operei perfecte nu este opera imperfectă, ci dezintegrarea operei. Două miraje seduc viața spiritului creator, în narcisismul ei : a se recunoaște într-un obiect perfect, substitut al creației sau a se oglindi în miracolul nașterii, al devenirii. Ficțiunea teoretică este această funcție a textului literar de a se dezintegra în acțiunea de producere mecanică. Se spune că noul roman a înlocuit scriitura unei aventuri cu aventura unei scriituri. Dar în această aventură a scriiturii, așa cum am văzut, intră și o serie de elemente ce aparțin de „ficțiunea critică” (textul care se citește, povestea producerii scriiturii etc.). Povestea producerii textului aparține atât ficțiunii critice, cât și ficțiunii teoretice. Există, în punctul acesta al expunerii, o fisură înăuntrul raționamentului pe care n-am izbutit s-o descopăr. Ori, poate, este chiar locul în care se conjugă ficțiunea critică și ficțiunea teoretică.

Dezintegrarea ficțiunii produce, la rîndul ei, un discurs nesfîrșit, incapabil să constituie o operă. Să ne întoarcem la fragmentul reprodus din *Conștiința critică*. Să ne imaginăm, ca și în celălalt caz, cum ar putea arăta o carte care-și conține ficțiunea teoretică. O carte care-și conține ficțiunea critică se citește singură. Propunîndu-și să înglobeze în ficțiune — ficțiunea teoretică, scriitorul scrie fără a face o carte. El *se citește scriind*. Să ne imaginăm și cititorul absurd al ficțiunii teoretice : el se află într-o bibliotecă cu rafturile goale, plin de nostalgia așteptării și de acel dureros chin al sufletului sfîșiat de dorința unui eveniment care l-ar transforma. Cititorul acesta absurd ar studia o mecanică a producerii textului, s-ar imagina scriind, s-ar contempla în Opera creației. Sterne și-a încheiat ficțiunea. Și el s-a oprit în pragul neantului, neant comic. Ficțiunea epică s-a produs în *Tristram Shandy*, chiar dacă e minuscule în comparație cu ficțiunea teoretică incorporată.

Cazurile extreme ale operelor care înglobează în textul lor ficțiunea critică și ficțiunea teoretică sînt exemplare pentru ceea ce se poate numi *sistemul de autoreglare a textului*, expresie a ironiei.

Ficțiunea teoretică va delimita o parte din domeniul de azi al teoriei literare. Spiritul creator alungă din operă o chemare a neantului ce s-ar numi dezintegrare. Ficțiunea teoretică salvează literatura, dezintegrîndu-se „în locul ei”. E un fel de a spune. Nici ficțiunea teoretică, nici ficțiunea critică nu duc pînă la capăt „misiunea” textului literar, ci se constituie, la rîndul lor, în meta-texte literare, lăsînd o margine de libertate unei alte ficțiuni, de gradul doi care...

Arta criticii stă în această eschivă. Și dacă el, criticul, își găsește în spațiile întinse ale ficțiunii critice și teoretice un mic domeniu al lui, îi mai rămîne să hotărască, în locul biologului, care este adevărata existență a libelulei. Libelula duce, cîteva luni de zile, o existență larvară, scufundată, închisă într-un păienjeniș în care, în loc să se desfășoare în geometrii perfecte, se încolăcește mătăsos. Cîteva ceasuri aduc feerica metamorfoză. Sînt nopți cu lună, în care larva își străpunge ascunzișul, urcă domol, temătoare, spre suprafață. Sînt alte cîteva ceasuri în care, din ape, se ridică zborul colorat, aproape incert, prin transparente și fragilități. Existența libelulei începe cînd oul, greu de viață, coboară agățîndu-se de rădăcinile acvatice ale plantelor. Biologii se întreabă și azi care e adevărata viață a libelulei: aceea din ape, anonimă, informă, dar care constituie, de fapt, durata ființei, ori aceea a zborului, efemeră, dar care dă mister și diademă.

Sațiu și nesațiu

„Singura primejdie a marei arte de expresie în proză, nota George Călinescu în marginea operei lui Sadoveanu, este sațietatea, fenomen de ordin subiectiv dar care poate să împiedice buna receptare a substanței“. Referiri la Sadoveanu vor mai exista în acest articol : o afinitate secretă îi leagă pe cei doi scriitori (Bănulescu și Sadoveanu) în portret interior și în operă. În legătură cu *Cartea de la Metopolis* s-au pronunțat avertismente asemănătoare. Arta expresiei, de-un protocol cu totul deosebit de cel al incantației sadoveniene, ar ajunge la aceeași sațietate, prin viciu estetic. Ceva adevăr există în această afirmație, dar e o întreagă arheologie a educației întru lectură la mijloc : toate romanele mari, chiar și acelea a căror virtute stă în primul rând în stil, au neglijențe, rupturi de ritm provocate cu bună știință ori din instinct. Ele dau cititorului momente de răgaz, de „respirație ușoară“. Perfecțiunea în stil obligă la participare intelectuală de grad superior. Criticul are, însă, altă alternativă decât să deplîngă excesul de artă : parcurgerea tihnită a cărții, căci sațiul nu vine din consumul rațional, ci din viciu. Arta rafinată nu se „îngurgitează“, ci se „degustă“. Nesațiul pe care îl va trăi cititorul „rațional“ va răsplăti „răbdarea“, efortul de a privi continuu lumea prin transparența bogată a limbajului. Este multă literatură nouă în *Cartea de la Metopolis* ; pusă în pagină cu ironie discretă, ea face ca și distanța intelectuală a autorului să fie citită ca făcînd parte din „scenariu“. Sînt voluptăți intelectuale și muzicale, ermetizante : autorul aproape că dispare din propria carte. Rămîne, de-abia perceptibil, zîmbetul, o grimasă pe jumătate ironică, pe jumătate sarcastică.

Retorica romanului tradițional cere scriitorului să diferențieze personajele prin comportament verbal. În romanul lui Șt. Bănulescu toate personajele au *stil*. Trecerea de la vorbirea autorului la vorbirea personajelor este imperceptibilă. Limbajul „ales” nu se bazează pe retorica imaginii, ci pe magia, ar zice Huxley, „unei sinteze neobișnuit de frumoase și a construcției frazei, o magie a numelor proprii care, dintr-o rațiune ascunsă, par să aibă o importanță intrinsecă”. O spune Șt. Bănulescu, în alți termeni: „Nu numai în literatură contează foarte mult numele alese pentru personajele unui roman, unei nuvele sau unei piese de teatru. De ce în viață, unde lucrurile și oamenii sînt imprevizibili pînă la a friza inestetică ultimă, să nu fii prudent și să ai chiar în numele pe care-l porți un semnal și un avertisment pentru ceilalți că nu ești un fitecine ci un purtător de destin ales?” Stilul personajelor este profund codificat: vorbirea metopolisiană se distinge, nu atît prin sintaxă și lexic, cît prin noblețea proprietății, de limba vulgară a personajelor străine de loc. O întîmplare obscenă e povestită, la ordinul generalului Marosin, de ordonanță. Amuzamentul generalului nu este mai mic, sînt însă, în Metopolis, lucruri ce nu pot fi spuse decît de oameni de rînd. Obligat de împrejurări, Milionarul reproduce o anecdotă licențioasă, al cărei farmec stă în limbaj: „Am folosit felul de a vorbi al dicomesienilor”, precizează Milionarul, delimitîndu-se de citat. Voluptuoși ai spectacolului (omenesc, deci și verbal), metopolisienii rămîn esteți ai limbajului.

Cartea de la Metopolis nu este, propriu-zis, un „roman”: nu intră, cu alte cuvinte, într-o căsuță a tabloului românesc. *Cartea de la Metopolis* e doar prima parte a unei proiectate tetralogii (*Cartea Milionarului*). Primul personaj care apare e Glad (și el viitor „general”), un mic Snopes venit din Marmația. El își face intrarea rostogolind o roată: o istorie și un destin. Începutul *Cărții de la Metopolis* anunță un roman. Generalul Glad este, în secvența de debut, un adevărat personaj de roman. Alt personaj de roman e Havaet, întrepidul, unul din inițiatorii „negotului cu ani”. Dar ceea ce-l interesează pe Șt. Bănulescu nu e destinul lor de Rastignac, de Robinson, de Cicikov sau Snopes, nu e istoria fabuloasă

a cuceririlor lor, ci „povestea vorbei“, formidabila oglindă în care literatura e absorbită ca-n pîntecele unui monstru uriaș.

„În Bizanț, se spune undeva în *Cartea de la Metopolis*, au fost două feluri de lucruri: care erau. Și care nu erau. Sau, fiecare lucru putea avea două fețe, dacă nu mai multe. Bizanțul, deși se numea Imperiul Roman de Răsărit și se socotea latin, de la un timp avea mai mult greci în fruntea lui. Iar poeziile se scriau mai ales în grecește. Dar *Metopolis*-ul nu exista nicăieri pe harta vechiului Bizanț (...). Adică: nici printre orașele care puteau fi văzute, nici printre cele care se ascundeau nevăzute lumii (...). Oricum ar fi fost lucrurile, *Metopolis*-ul, nefiind trecut nici printre cele văzute, nici printre cele cu față ascunsă, înseamnă că n-a existat un poet care, nefiind el însuși într-un oraș care-și ascunde ființa, să-i cînte răsăriturile și apusurile“.

„Istoria“ *Metopolis*-ului începe cu mult mai târziu, adică pe vremea cînd orașul nu-și avea încă poetul, „Milionarul“ care să-i scrie *Cartea*. Și *Cartea* pe care o scrie Milionarul are două feluri de lucruri, cele care sînt și cele care nu sînt, iar Milionarului i se spune astfel nu pentru banii și averile pe care nu le are, ci „pentru bogăția și risipa de minte și de fantezie“ cheltuite „în folosul înțelegerii oamenilor și lucrurilor“. Mașinăria Milionarului, o drezină cu care circulă dintr-o parte în alta a orașului și dintr-un capăt al timpului la celălalt e, în fond, o „mașină de vise“, vehicul al imaginației. „Cîți se mai pot mîndri, i se adresează Milionarului Generalul Marosin, cu o asemenea avere atît de durabilă și de plăcută, cînd totul se confecționează și e ușor de confecționat, chiar și adevărurile, cu zecile și sutele, și toate se duc de rîpă mai repede decît au fost făcute?“

Ar fi prea simplu să credem că Ștefan Bănulescu face doar epopeea unui ținut fabulos, căci e la îndemînă. *Cartea de la Metopolis*, zic eu, pleacă de la o curiozitate nesăbuită, dintr-un proiect nesăbuit, jînduit încă din *Scrisori provinciale*. Să ne amintim că și acolo, în „povestirile inefabile“, Ștefan Bănulescu trata gogolian un personaj calchiat după „Comedia umană“. Există un așa numit procedeu al perspectivei în

abisal, folosit mai întâi în pictură. În tabloul lui Van Eyck *Arnolfini și soția sa* se poate vedea, îndărătul cuplului reprezentat, o oglindă în care apar, micșorate, cadrul camerei și cele două personaje centrale. În acea oglindă miniaturală există o oglindă și mai mică ș.a.m.d. Privirea fuge în „abisul” oglinzii. O parte conține, ironic, întregul, operează o reducere imposibilă și dă, în același timp, iluzia unei culmi a conciziei în care arta se prăbușește, ca într-un abis. *Cartea de la Metopolis* este o astfel de alcătuire. Oglindă mică, ea reflectă un muzeu imaginar al literaturii. „Negotul cu ani” e o uluitoare răstălmăcire a „Sufletelor moarte”, iar Havaet, un ins din stirpea lui Cicikov. Diavolul „amabil” gogolian e latifundiar: Havaet e arendaș. Generalul Glad vine să cucerească Orașul, asemeni lui Snopes. În Metopolis, noblețea nu se dobândește cu forța. Recluziunea în turn a femeii-paralizer e-o moarte socială comparabilă cu exilul bătrînului Buendia (*Un veac de singurătate*). Ștefan Bănulescu este, în tot ce întreprinde, ironic. Cartea lui nu-i nici gogoliană, nici faulkneriană, nici marqueziană. Nu e „roman”. Știm și motivul: „ironia e arta de a nu crede decît într-o foarte mică măsură în ceea ce ni se impune” (R.M.-Albérès).

În încheierea capitolului din *Istoria literaturii...* rezervat lui Sadoveanu, G. Călinescu descria un personaj diferit de acela prezentat pînă atunci: „Omul însuși personifică în chipul cel mai izbitor opera: voinic, trup mare, cap voluminos, gesturi cumpătate de oier, vorbirea îmbelșugată, dar prudentă și monologică, ocolind disputa; însă lăsarea în jos a gurii, zîmbetul împietrit al feței, aduc pe față o nepăsare felină; ochii, nelămuriți, reci, venind de departe și trecînd peste prezent, sunt ai unei rase necunoscute”. Sadoveanu e scriitorul unei literaturi „vechi”, o literatură care, ca să mă folosesc de cuvintele lui Bănulescu, „nu a fost”. La rîndul lui, Ștefan Bănulescu scrie ceea ce literatura care a fost „nu a scris”, de aici sentimentul vechimii ei. El nu se întoarce la arta clasică a povestirii, nu o dezgroapă, ca un arheolog al limbii, ci o scrie pe aceea nescrisă. Descoperă o limbă așa cum dezgroapă un oraș, *Metopolis-ul*, care a existat în Bizanț,

deși nici o hartă nu l-a trecut între orașele cu ființă, nici între cele care-și ascund ființa. A existat *Metopolis*-ul? Neîndoielnic, la fel cum a existat și literatura nescrisă de care se folosește Șt. Bănulescu. „Mașina de vise” a Milionarului e și o „mașină a timpului”.

Cartea de la Metopolis are intrigă antropologică, cum au cele mai multe din eposurile romancierilor sud-americani. Faptul comun, al amestecului de realitate și fabulos, de istorie și de mit, derivă din intenția de a face din epos un mod de înțelegere a unei realități sociale și spirituale. Memoria colectivă e un depozit de imaginație. Din orice parte ne-am apropia de arhiva amintirii, am găsi faptele transformate în mitologie. Deosebiriile dintre cele două culturi, sud-americană și sud-est europeană vin din condițiile de dezvoltare ale civilizațiilor. La noi, literatura epică se naște din cronică. Vechimea ne întoarce cu fața către istorie. Literatura sud-americană are orgoliul civilizației noi și energia ei. Ivită din prestigiul enorm al unei civilizații dispărute și din revolta metecă, și ea îndatorată unei civilizații vechi, cultura sud-americană trece, prin fuziunea de dată relativ recentă, drept tînără.

Cartea de la Metopolis este o „carte a cărților” care, pe măsură ce inventează literatura, o descoperă „scrisă”. Nici istoria civilizațiilor, nici împrejurările geografice nu pot explica îndeajuns vocația totalității, descrisă de Milionar în „cartea” lui. Deschiderea spre Orient și Occident, care marchează întreaga noastră cultură modernă, ține în prea mică măsură de ceea ce se poate numi „nevoia popoarelor mici, nou constituite în națiuni, de a-și spori tezaurul”. Vocația adamică nu explică efortul acesta teribil de a face din prezent un moment al genezei. Scriitorul român simte periodic nevoia să scrie cărțile care au existat, dar care nu au fost scrise. Unele cărți ale prezentului aparțin în egală măsură trecutului. Fiecare Carte se vrea o oglindă a literaturii. Șt. Bănulescu realizează această sinteză paradoxală: Cartea lui închide o literatură „care nu a fost”, o literatură care „este” scriindu-se, și o literatură care „va veni”. Prezentul e sus-

pendat : punct al genezei, e viitor la modul trecut. Este originea incontrolabilă, în care fiecare se simte întemeietor de lumi. Amintirile cărții sînt „profeții”. Timpul povestirii, deși datat istoricește, e un ciclu de istorie modernă în care sînt topite toate cronologiile.

Împezișimea aproape neverosimilă a stilului atinge în *Cartea de la Metropolis* aceea „eficiență parcă vrăjită a unor simplități juxtapuse” de care vorbea Huxley în *Escurile sale*. Din arta clasică a povestirii, Ștefan Bănulescu nu a păstrat decît forma exterioară a „fiziologiei”, strategia ei, mistificată: detaliul e construit minuțios. Lumea fantastică se deschide ochiului întors spre conștiință, dar și lentilei microscopice. Forma larvară a realismului epic trece în epopee ironică : „Atlas cu fața la răsărit, spre pădurea cu plop, soarele îi luminează din plin fruntea largă, obrații, şuvițele bărbii galbene îi scînteiază, iar jos, pe iarbă, pogonul îngust și lung de stofă groasă sortit dicomesienilor i se întinde ascultător și blînd de la vîrfurile picioarelor pînă la dunga îndepărtată a copacilor din zare (...) 'La treabă, Polidere', își zice apoi cu glas tare ca și cum și-ar fi certat rîsul. Se apleacă din șale înspre pămînt, prinde ușor între degete capătul pogonului de dimie și strigînd 'acum, Polidere', vîră printr-o mișcare iute ca de înjunghiere stofa în gura foarfecii mari și ruginite, care are falca de jos sprijinită în iarbă, printre scaieți și păpădie, iar cealaltă falcă deschisă larg, spre cer ; 'acum', strigă el iar, tare și gros, fălcile foarfecii se închid brusc și se deschid și taie prelung, taie dimia pe o lungime de un pas și jumătate...”

Strîngătorul de nimicuri

În volumul al treilea din romanul lui Mircea Ciobanu *Istории* am descoperit frumoasa parabolă a „strîngătorului de nimicuri”. Am cunoscut și eu un astfel de personaj. În curtea lui stau, adunate ca într-un mare muzeu al lucrurilor de nimic, unelte stricate, lădițe de lemn, cutii goale de conserve, încălțări scîlciate, roți de bicicletă, coperți de carte, cioburi de oale, doze de spraiuri, becuri arse, capete de furtun, țevi de plumb, alte obiecte pe care nu le-am putut distinge în mormanul de nimicuri. Casa nici nu se mai vede. Lucrurile, așezate de-o parte și alta a ușii, s-au stivuit; grămada mică a început să crească și după cîtiva ani a ajuns să acopere ferestrele. După alți cîtiva ani, grămada a ajuns la nivelul acoperișului, revărsîndu-se ca un deal care se surpă încet, către curte. Omul meu a plantat iederă, ca un bun gospodar și acest morman de lucruri inutile a început să prindă formă. Pătruns de lujerii fragezi, mormanul s-a sprijinit, cu timpul, pe scheletul de fibră lemnoasă, încolăcit, contorsionat ca o arhitectură de fier după explozie. Susținută de iederă, grămada de lucruri a înaintat spre mijlocul curții. Iedera a crescut peste cele două grămezi, astfel încît intrarea în casă se face acum printr-un tunel. Vara, toate aceste nimicuri se ascund sub frunziș. E o boltă de vegetație care pare să cotropească la fel ca în junglă, așezarea civilizată. În timpul iernii, vezi toate acele nimicuri, nu aruncate claie peste grămadă, ci *stivuite*, „puse în ordine”. Cînd zăpada căzută abundant acoperă casa și bolta intrarea se face ca într-un iglou. Numai în ultimii trei ani tunelul a înaintat cu doi-trei metri. Curtea este aproape în întregime ocupată de această nemai-

văzută construcție, ridicată în plin centru al orașului, la câteva sute de metri de arterele principale.

Povestitorul romanului *Istori* intra, din curiozitate, într-un bazar cu lucruri de nimic. Așezat în praful cimpiei, bazarul apare ca ireal: „O singură dată mi-a trecut prin minte ca s-ar putea să fi văzut, în plină lumină, tăvălindu-se în praș și cenușă, orb și bătrîn din naștere, plodul monstruos al sarației”, scrie Mircea Ciobanu. Împrejurările se potrivesc, oarecum, căci omul meu, care nu a lucrat decît o scurtă perioadă a vieții lui, este destul de nevoiaș. În *Istori*, bazarul lucrurilor de nimic reprezintă, în plan simbolic, „una din incintele sacre ale dezordinii universale”. Se pare, deduce naratorul, că nevoia de ordine a ființei umane implică un sacrificiu — și că strîngătorul de nimicuri ajunge ceea ce este tot dintr-o nevoie esențială de ordine. „Mîine el își va scoate patul din odaie și va dormi pe jos, printre mărunțișuri”. Omul meu ca și acei imaginați „strîngători de nimicuri” are „trufia de-a socoti cu cît îi sîntem datori... S-ar zice, în concluzie, că pentru a fi ordine în lume, undeva la marginea ei trebuie să fie o mare dezordine”.

Omul acesta poate fi un „istoric” sau, mai degrabă, un „romancier”. Casa-grădină, casa-iglou, muzeul acesta ce nu se poate vizita, se potrivește cu proprietarul, îi seamănă. Mircea Ciobanu a imaginat, plecînd de la imaginea bazarului, un personaj — vînzătorul strîngător de nimicuri: bazarul lui e un *tîrg*, în care vînzători și cumpărători negociază nimicuri la un preț de nimic. Strîngătorul meu de nimicuri nu dă un ban pe ceea ce, crede în sinea lui, *valorează*. Lucrurile acelea adunate de el au *un preț*, dar nu *un preț de vînzare*. Și obiectele adunate în bazar diferă de nimicurile strînse de personajul meu: „O toartă de vas, o călimară goală și fără capac, o clanță, o cataramă, dincolo o curea de piele fără cataramă, un ceas deșteptător gol de mașinăria lui, un smoc de păr de bidinea, un receptor de telefon, spițele unei umbrele, o rozetă de pinten, trei sferturi dintr-un blacheu”. Sînt fragmente din lumea obiectelor de utilitate, numai că noi, deprinși cu lucruri gata de funcționare, am învățat să prețuim și să disprețuim obiectele după criteriile unei sterile funcționalități. Aceasta este întîia învățătură pe care o primim din partea

strîngătorului de nimicuri : obiectele acelea inutile au păstrat, pentru el, semnificația unui atașament față de lucruri pe care noi l-am pierdut. La vîrsta copilăriei, avem, pentru obiectul neînsuflețit, o dragoste senzorială, iubim în el materia și suferim, prin ea, uzura, trecerea și resimțim, în pofida unui fior ce ne cuprinde cînd ne lăsăm înstăpîniți de gîndul morții, o certitudine a stabilității și a duratei. Iar mai tîrziu, cînd lucrurile au încetat să ne mai fie familiare, cînd le schimbăm ca pe bancnote, ne trezim că, într-o bună zi, obiectele din casă ne sînt străine ca un decor de hotel și simțim acea dorință veche de-a recunoaște în obiect o necuvîntătoare ființă. Strîngătorul de nimicuri salvează, pentru el, dar și pentru noi, în numele nostru, o lume în care lucrurile sînt și ele ființe, de care ne despărțim ca de o altă vîrstă. La cei bătrîni întîlnim mai des această cramponare de lucruri care ni se pare absurdă. Ne-o explicăm prin avariția de senectute și prin valorile sentimentale ale lucrurilor. Vedem în lucruri vechi numai trecutul nostru și credem că nostalgia e atributul celor fără viitor. Ei trăiesc trecutul prin lucruri așa cum disperații îl evocă prin albumul de fotografii.

Strîngătorul de nimicuri și bătrînul (nu acela de acum o sută de ani, care păstrează costumul de mire și rochia de mireasă în scrin), bunii noștri contemporani opresc lumea în loc. În urmă cu niște ani, a schimba un șifonier era o aventură. O mobilă nouă era un „suflet străin în casă”. Va trece multă vreme pînă ce ne vom obișnui cu prezența lui.

Ce legătură au toate acestea cu strîngătorul de nimicuri de azi ? El adună, în fond, o porțiță de la o sobă de tuci, o coadă de mătură, o antenă de televizor ruginită. Ce fel de păstrător este el ? Ei bine, el *scrie cu lucruri*, el a păstrat sufletul genuin al scriitorului ; știe că toate aceste lucruri inutile, care ajung, cel mai adesea, la lada de gunoi, păstrează imaginea noastră, și nu înțelege cum de se renunță atît de ușor la obiecte pe care, tot noi, risipitorii, le căutăm „în lada scriitorului”. Simplul fapt că strîngătorul de nimicuri socoate că *totul are un sens* îi confirmă calitatea de scriitor. Personajul meu adună, cu aceeași pasiune, faptul divers. El nu citește, ba chiar, aș spune, are un mare dispreț pentru lectură. El are o carte a lui, scrisă din obiecte și din fapte

diverse : știe tot ce se întîmplă senzational în urbe și, întocmai lui Svejk, are, pentru orice întîmplare auzită, o replică : „tot așa am cunoscut și eu...”. Fiecare lucru are, pentru el, o poveste. Lumea, așa cum e făcută, e un roman. În imaginația lui, de estet, faptele, banale sau crude, frumoase și dezgustătoare, înălțătoare și josnice, moralizatoare ori rău pilduitoare, au aceeași valoare. Le istorisește cu egală voluptate, chiar dacă i se întîmplă să amestece povestiri și judecăți : *toate au sens*. Acesta este și miracolul literaturii lui Hasek : totul există spre a fi povestit. Pînă și umorul lui are suculența vieții, este absurd și terorizant. Nesfîrșita cauzalitate a poveștii ajunge să ne obsedeze, continuăm lectura excedați ca și personajele de ficțiune care-l ascultă exasperați pe Svejk. Spre deosebire de personaje, noi mai avem o șansă : aceea de a închide cartea, de a pune capăt poveștii. În loc s-o facem, o recitim de la un capăt la celălalt, cu o mirare ce ne apropie de auditoriul lui Svejk. În definitiv, interlocutorii lui îl pot și ei opri și totuși n-o fac. Dacă încerci să-l oprești, Svejk își va aminti cum la „Potirul de aur”, într-o împrejurare asemănătoare... etc. Svejk nu poate fi oprit, nu poate fi ucis, nici măcar în primul război mondial, pentru că el este Povestea. Hasek nu a putut să-și termine romanul. Planul rămas după moartea lui sună, azi, ca o scuză. Nu boala l-a ucis pe Hasek, ci Svejk. A murit autorul pentru a supraviețui personajul. În schițele umoristice ale lui Hasek este una care îi definește, în mod esențial, arta literară. Un copil, aflat la vîrsta întrebărilor în lanț, e dat, pentru un timp, în grija unchiului, pe care îl exasperează cerîndu-i explicații cu teribila întrebare „de ce ?” Orice *de ce ?* ascunde un alt *de ce ?*, la nesfîrșit. În disperare de cauză, unchiul își abandonează nepotul în cîmp. Evident, în vreme ce se îndepărtează, unchiul este ajuns, din urmă, de întrebare : „...*de ce* mă mănîncă furnicile ?” Ca și povestea, întrebarea deschide porțile infinitului. Nu ai un alt mijloc ca s-o oprești decît cruzimea. Furnicile vor devora instanța interogativă. Iată *de ce* o poveste nu poate fi ucisă (și Svejk nu este un personaj, ci Povestea) decît suprimîndu-l pe autorul ei, Hasek.

Strângătorul de nimicuri al lui Mircea Ciobanu devine om de știință, istoric : „Acum este istoric și nici acum n-ar azvîrli nimic la gunoi... Cutare, odinioară strângător de nimicuri, cum ar gîtui el fără să clipească unul din termenii oricărei vii și născătoare de viață comparații“. Am venit cu această completare a mea, cu acest alt strângător de nimicuri pe care îl cunosc, pentru a-l asigura pe Mircea Ciobanu că spița e validată istoric și că, departe de a se transforma, strângătorul de nimicuri nu e cuprins nici de „duhul posac și rece al rînduiei“, nici de spiritul „iubitor de rafturi, de fișiere, de cataloage“. Dacă îl cunosc bine, strângătorul de nimicuri mă va opri și de acum înainte să arunc vreun lucru devenit inutil și-mi va povesti toate crimele, sinuciderile, accidente, adulterele, binefacerile, „nimicurile“ din oraș.

Lumea ca la bîlci

Limbajul prezentatorului de bîlci joacă un dublu rol : el invită, de manieră să convingă și anticipează astfel încît popasul să nu dezamăgească. Marfa „se vinde” încă de la intrare. Crainicul țipă într-un cornet care-i mărește vocea, previne, provoacă, iluzionează pe vizitator. Primul personaj al bîlciului e chiar prezentatorul care promite nemaivăzutul și nemaiauzitul. Miracolul începe cu el, tot așa cum povestea începe cu „a fost odată”. La bîlci, ca și în literatură, convenția e să te lași provocat, fără a crede pînă la capăt. Dincolo de cortină, sub cortul care-ți amintește de circ, acționează legi ce se sustrag realității : acolo intri în lumea unui „ca și cum” și a vremelnicului „ce-ar fi dacă”. Bîlciul este domeniul miraculosului acceptat, tolerat în marginea realului pentru că prelungește o facultate a spiritului, afabulația, atît de marginală în viața cea de toate zilele și, totuși, atît de activă în reveriile noastre.

Întîiul capitol al romanului *Ucenicul neascultător* de George Bălăiță e o strălucitoare prezentare de bîlci : „Cronică, poveste, romanț sentimental, cu aventuri și filosofie, baladă, falsă epopee, ehei, frescă, mozaic, kaaba, ehei, carte de învățătură, de joc, de visare, sigur, sigur, bildungsroman, avatarurile unui tînăr în prima, a doua sau a treia tinerețe, cîte nu poartă în lada lui trupa noastră”. Fragmentul a fost pus în legătură cu tendința eseistică a prozei contemporane, fiind interpretat ca o punere în abisal a romanului. Capitolul despre care e vorba oglindește, în mic, întreg ansamblul, dar în felul în care prezentările de bîlci conțin spectacolul de dincolo de cortină.

Ochean este Poveste, Literatură, tot așa cum limbajul crainicului de la bîlci este întâia secvență a spectacolului.

Scrînciobul e prima distracție ce se oferă vizitatorului. Sprijinit de pervazul ferestrei, Antipa (*Lumea în două zile*) privește spectacolul străzii: „Poalele femeilor se umflau. Fleacurile colorate care le acopereau capetele zburau în toate părțile, mîinile se mișcau orbește de la poale la cap, dar țipetele care urcau din zgomotul confuz al străzii păreau vesele. Vîntul era stăpînul lumii. Dintr-o căruță trasă de doi cai roșcați, un țăran cu cojoc și căciulă neagră zboară prin văzduh și se duce, iar femeia de lîngă el abia are timp să apuce hăturile cailor turbați de vînt. Dar și ea este smulsă, suspendată la capătul hăturilor ca în vîrfurile unei prăjini. Cine nu a văzut la iarmaroc o femeie legănîndu-se într-o barcă roșie sau galbenă, balansul tot mai larg pînă ce barca ajunge sus și rămîne o clipă deasupra, înainte de a trece *dincolo*, în strigătele mulțimii? Dar nimeni nu are timp să vadă picioarele groase și albe ale femeii, nici lărgimea pîntecului ei acoperit cu o cîrpă vineție. Cine știe cum, ea nu piere, cade la loc în căruță, caii care rămăseseră împietriți în viermuiala străzii pornesc brusc, mînați de un diavol cu chivără verde”. Diavolul, bîlciul, marele spectacol al lumii ne duc cu gîndul la *Iarmarocul de la Sorocinsk*. Nu este ultima oară cînd duhul lui Gogol se va amesteca în lumea lui George Bălăiță.

Din stradă răzbat țipete vesele, ca și cum nimic neobișnuit nu s-ar fi petrecut. Elementele realiste, de detaliu, dau forță imaginii: femeia scapă hăturile pentru a strunii caii fără să fie contrariată de dispariția bărbatului în văzduh. De la fereastra lui, Antipa privește fără uimire zborul țăranului, plutirea femeii, totul pîrîndu-i-se familiar și hazliu ca o scenă de bîlci. De cîte ori, privind la oamenii care „se dau în lanțuri” n-am văzut poalele femeii ridicîndu-se și descoperind intimitatea? Tabloul e, parcă, din Chagall, mare desenator al lui Gogol. Privită ca spectacol, lumea are necuviința jovială a scenelor de bîlci.

Bîlciul simbolizează (ca și clovnul) fața veselă a unei triste umanități. Într-unul din reportajele sale, Brunea-Fox se ocupa de „cel mai gras om din lume”. Există și o fotografie care-l înfățișează în apogeul gloriei și o descriere a reporte-

rului, în care îl putem imagina pe erou la dimensiuni omenești, decăzut din ficțiune, ca îngerii căzuți. Bîlciul cunoaște amuzamentul anormalității ca performanță : „Celesta, spuse Finți, fii atît de drăguță și ajută-mă să prind breteaua asta, nu ajung, îmi scapă... Spatele lui Finți, un fel de calotă lunecoasă. Amintea spinarea unui cetaceu ieșind din apă. Ceafa scurtă nu se vedea... Fata urca acum cu destulă ușurință malul abrupt spre șalele sugrumate de betelia pantalonului, o insectă agilă pe grumazul uriașului blînd care lenevește la marginea apei, ajunse în sfîrșit unde trebuia, își sprijini un călcîi în marginea unui nasture, celălalt îl înfipse într-un șanț, nu prea adînc...”. Comparația animalieră e proprie lumii de bîlci, unde toate anormalitățile se întrupează în imagini de fabulă. Felicia (*Lumea în două zile*) se comportă, în visele ei de singurătate, ca o „călugăriță” : își devoră masculul după reproducere. Finți e ca un cașalot. O extraordinară scenă petrecută între Silvia Racliș și bătrînă (*Lumea în două zile*) evocă erotica agresivă a cîinilor. Perechea de căței Argus-Eromanga reproduce mecanica „iubirii domestice” (Antipa-Felicia). Lumea de bîlci, în care se prezintă vizitatorului animale cu trăsături omenești și oameni deformați comic de malformații animaliere introduce excepția în domeniul normalității. Comparația între specii animale și om are la bază imitația generatoare de artă. Într-un spectacol de divertisment, Jean-Louis Barrault a imitat comportamentul unui cal. Circul și bîlciul se întîlnesc în efortul de antropomorfizare și-n parodia umanului.

„Zidul morții”, sfidare a mecanicii, e regăsit, în imagine răsturnată, în *Ucenicul neascultător*. Motocicleta și „roata vieții” sînt vehicule ale emoțiilor tari : „Toader și Veturia sînt din nou călare pe motocicletă, acum Toader conduce fudul, spatele drept, gîtul lung, o mîneacă a hainei smulsă, fruntea adînc zgîriată, un obraz vînat, trece prin niște sălcii, încearcă să urce panta, o gîscă îi taie calea. Veturia : veselă și bărbătoasă, un picior sîngerînd din șold pînă la gleznă, parcă pieptănat de blestemurile părintești. Și iată-i acum trași înapoi pe drumul în pantă, din ce în ce mai repede, motorul iar tace, încă nu se dau peste cap, dar vine și asta. Motocicleta rostogolindu-se ca un iepure care fuge la vale, farul se aprinde

deodată, ca și cum un mort ar scoate limba, lumina clipește dar nu are nici o putere în lumina de vară. Veturia se ridică dintr-o baltă mocirloasă care nu se usucă niciodată... Să mai încercăm, spune Veturia. Un porc cenușiu slab și lung, trece pe lângă ei și se oprește în smîrcul îngust. Se întinde fără grabă și încearcă să intre în vorbă cu fata. Pe obrazul ei noroiul se face o crustă“.

Tablourile de bîlci au în „lada cu recuzită“ imagini de Chagall : „Astfel, dacă într-un tablou tai capul unei vaci, nota Chagall, dacă așez capul pe dos, dacă uneori am pictat chiar tablourile mele de-a-ndoaselea, n-am urmărit să fac literatură. Am făcut-o pentru a introduce în tabloul meu un șoc psihic, care e totdeauna determinat de metode plastice, cu alte cuvinte, o a patra dimensiune. Un exemplu : o stradă. Matisse ar reconstrui-o în spiritul lui Cézanne ; Picasso în acela al negrilor sau al egiptenilor ; eu procedez altfel. Am strada mea. Pe această stradă, plasez un cadavru. Cadavrul busculează psihic strada. Așez un muzicant pe acoperiș. Prezența muzicantului acționează asupra cadavrului. Pe urmă, un om care mătură strada. Imaginea acestui om se răsfîrînge asupra aceleia a muzicantului. Apoi un buchet, care cade de la sine (*Mortul*, 1909). Și așa mai departe. Fac astfel ca psihicul — a patra dimensiune — să pătrundă în plastică, și amîndouă se confundă. Dacă, la urma urmei, se descoperă totuși ceva simbolic în tabloul meu, lucrul n-a fost voit de mine ; e un rezultat pe care nu l-am urmărit ; e ceva care se află acolo *post factum* și care poate fi interpretat după placul fiecăruia“. Ce altă semnificație să găsim zborului din *Aniversarea* ? Pentru a încheia, va trebui să reiau o foarte precisă definiție a picturii lui Chagall, ce se potrivește atît de bine și prozei lui George Bălăiță : „Chagall rămîne în istoria picturii din secolul al XX-lea acela care a simțit mai mult decît oricare altul nevoia poeziei în pictură și care s-a aruncat în aventurile cele mai primejdioase pentru a da o realitate invizibilului“.

Corpuri geometrice

Originalitatea prozei lui George Bălăiță, ca și, în alt plan, aceea a lui Ștefan Bănulescu, stă în acceptarea „umilă” a înserierii literare (dar ce trufie „demonică” e umilința!). A scrie înseamnă a te „înscrive” în rîndul celor care scriu. În *Ucenicul neascultător* există un capitol, *Un diavol de iarmaroc*, în care „tema scriitorului”, bufon tragic al lumii moderne, se confundă cu „tema funcționarului strivit de cinuri” (Poprișcin): „Mă grăbesc, trec prea repede de la una la alta? Se poate, îmi cer iertare cu umilință... Sînt obscur, incoerent, meschin? Și mai cum? Schematic, deh, asta a venit mai tîrziu. Știu, în poveștile voastre diavolul este viclean și prost, gîndirea lui este mărginită, micșorează totul. Haida de!” După ce a ratat „ucenicia la sfinți”, Naum Capdeaur se pune în slujba diavolului. La Gogol cinurile îl strivesc pe funcționarul vieții, la George Bălăiță, alte cinuri îl aneantizează pe „amploaiatul imaginației”: „Vai de capul meu, pălăvrălesc. Pe vremea inchiziției în Spania, știu, numai pătrimea unui sfert din ce-am spus de-ai fi rostit, mă alegeam cu cel puțin zece ani de galere... Deh, s-a schimbat lumea, acumă nimănui nu-i mai pasă de pălăvrăgeala mea. Cine să mai dea atenție delirului unui diavol bătrîn și prost?”. Aproape că se aude țipătul lui Poprișcin: „În Spania a fost ales un rege. Acel rege sînt eu!” Un secol mai tîrziu, revanșa bufonului e refuzată: „Sînt un nemernic amploaiat, un invidios pe care lumea l-a uitat. Am un director și un subdirector, și un șef contabil și un șef de serviciu și un șef de birou și nici un subaltern. Nici măcar un subaltern!... Nu mai pot încheia nici un contract cu nimeni, niciodată. Nu-i mai pot apărea în vis sau în realitate nici unui tînăr ambițios. O victimă a portăreilor, asta sînt! Dacă

aş fi! Dar eu nu exist!... Să se fi schimbat atât de mult lumea în o sută de ani? Să nu ne lege nimic de lumea aceea care vorbea numai lucruri fundamentale, ca-n Dostoievski?“ Demonismul este al scriitorului care, travestit sub mereu alte înfăţişări, încetează să-şi exercite tirania viziunii asupra substanţei, transfocînd-o asupra formelor care devin, în noua configuraţie, expresive.

Romanul *Lumea în două zile* nu este construit în jurul unui conflict, ci, epopeic, în contrast poetic. Joyce a scris parafraza modernă a *Odiseei*, aglomerînd peripeţiile legendarului Ulysse într-o singură zi. George Bălăiţă povesteşte două zile din viaţa altui Ulise—Antipa, funcţionar mărunţ al timpurilor noastre. Romanul e compus din două cînturi, *Domestica* şi *Infernală*, respectînd, fiecare, unitatea de timp: solstiţiul de vară şi solstiţiul de iarnă. Sînt zile de maximă expansiune a veghei şi somnului (romanul însuşi e cuprins între două somnii), vieţii şi morţii. La sfîrşitul întîiului ciclu Antipa îşi contemplă soţia, pe Felicia, cufundată în somn. În ea trăieşte deja fructul iubirii, copilul, şi-n ea bărbatul vede deschizîndu-se, prin naştere, propriul cavou: „În somn, femeia se răsuceşte şi bărbatul vede pîntecul ei tăiat de două şanţuri adînci. Dar era multă linişte şi maturitate în trupul adormit al femeii. Poate fertilitatea ei este ascunsă şi într-o zi va izbucni, îşi va da măsura. Era statornicie şi calm în odihna ei. Nimic provizoriu. Viaţa care pîlpîia duioasă în trupul ei venea din întinericul şi violenţa speciei. Trupul ei era o cetate invincibilă, sufletul ei era osia lumii. Ea era locul în care Antipa se născuse şi va fi îngropat cînd îi va veni vremea“.

Existenţa „domestică“ a lui Antipa stă sub semnul lucrurilor „calme, sigure, caraghioase, dar lipsite de primejdie“. Bucătăria este chiar trupul Fertilităţii, din ea se revarsă „cornul abundenţei casnice“. Felicia pregăteşte gustările pentru sărbătorile de iarnă într-un „infern“ al lui Hefaistos, zeul care lucrează, între flăcări şi fum, la scutul lui Ahile. Din neatenţie, femeia îl azvîrle şi pe Antipa într-o cratiţă, amestecîndu-l cu bucatele. O mişcare greşită a Feliciei declanşează o sarabandă fantastică de oale şi ibrice.

Perechea Antipa-Felicia este dublată, ironic, ca în *Insemnările unui nebun*, de un cuplu de căţei, Argus şi Eromanga.

Cîinii își trimit scrisori în care se traduc tribulațiile omenești. Limbajul este, cum zice Poprișcin, „cînesc”.

Femeie „infernă”, Silvia Racliș îl atrage pe Antipa ca Circe pe Ulise. Felicia este femeia „boreală”, Silvia o dublează în existență meridională. Iubirea pentru femeia-demon e fascinație pură : „... se întîmplă că vitalitatea enormă a unei femei, adunată într-o clipă prielnică, în loc să ardă și să usuce totul în jur, să ia forma calmă și binefăcătoare care cuprinde ființa bărbatului de alături, ceva atît de nou și de neașteptat încît bărbatul brutal și greoi atinge desăvîrșirea în bunătate și supunere și este de mirare că moartea nu pune capăt atunci perechii iluminate”. Sentimentul e magic. Bărbatul și femeia se regăsesc orbiți : „Foarte aproape de Silvia Racliș, Antipa face o mișcare, spune ceva, ea întoarce capul, dar tocmai trec printr-o parte a străzii puternic luminată de soare. Lumina și căldura fac un sîmbure uriaș incandescent în care ei dispar. Nimeni nu-i poate vedea”.

Funcționar la Sfatul popular, Antipa se distrează întocmind false certificate de deces. La scurt interval, cunoștințele declarate „dispărute” își pierd viața în împrejurări tulburi. Antipa citește viitorul în oglinda magică a prezicătorului Su-Cio. Plecate din joacă, prezicerile lui Antipa se adevăresc. Farsa tragică ia locul comediei. Existența lui Antipa în orășelul în care face naveta, Dealu-Ocna, e presărată cu evenimente „tulburi, întunecate, iraționale”. Nicolae Manolescu vedea în parabola oglinzii o expresie a misterului ființei umane, a „demonismului” pe care fiecare om îl cuprinde în propriul destin. Pălărierul Anghel, cititor al vechilor cărți, este de altă părere. El e îndîmțat că Antipa e în posesia oglinzii magice, dătătoare de puteri divinatorii. Stăpîn al oglinzii, înțeleptul Su-Cio își prezice propria moarte, mai mult, prevede pierderea și regăsirea oglinzii. În „nebunia” lui, Anghel suprapune destinele și vede în Antipa un urmaș al înțeleptului. Puterea divinatorie a funcționarului de la Sfat se oprește la prezicerea viitorului propriu. Descoperind impostura, Anghel îl ucide.

Romanele lui George Bălăiță sînt construite cu un simț aproape borgesian al geometriei, sînt pure arhitecturi abstracte. *Lumea în două zile* este un cub umplut cu substanță epică. Ancheta provocată de moartea lui Antipa este condusă de

judecătorul Viziru. Anchetatorul este ucis și el și-un alt anchetator, de gradul doi, îi ia locul, lovindu-se de aparențe impenetrabile. Aș zice că nu există doi anchetatori, ci doar o funcție de Anchetator, că nu există doi prezicători, Su-Cio și Antipa, ci numai *oglinđa* tuturor prezicerilor, trecută din mână în mână. *Lumea în două zile* este o cameră cu oglinzi, în care obiectul reflectat se multiplică la infinit, întocmai ca în încăperile cu oglinzi din bîlciuri, în care, o dată pătruns, nu mai descoperi ieșirea decît pipăind, din aproape în aproape, pereții. Într-unul din filmele lui Chaplin, Charlot, urmărit de un polițist, intră într-o asemenea cameră cu oglinzi. Polițistul intră pe urmele lui Charlot. Urmărit și urmăritor sînt captivi într-o lume a ambiguității. Proza lui George Bălăiță nu poate fi înțeleasă „din afară”, de unde poți privi cu seninătate o „cameră cu oglinzi”, ci numai „dinăuntru”, unde sensurile se nasc din confuzie, din echivoc, unde *este* devine totuna cu *pare a fi*.

Lumea în două zile „crește” din istorisiri năstrușnice și fantasmagorii. Judecătorul Viziru își notează într-un carnet rezultatele anchetei și, cuprins de frenezia scrisului, începe să fabuleze, devine *autor*. Personajele pe care el le inventează fabulează și ele : „Datoria bărbatului se împlinise : el făcuse să se nască în sufletul femeii iubirea. Atît. Iubirea ei (a Feliciei, n.n.) făcea să palpitate universul ca o inimă vie. Dar bărbatul era acolo, minciună și lașitate. E același lucru dacă ar trăi despărțiți. Dacă el ar fi viu, oricît de departe ar sta de ea, ar fi la fel de primejdios. Mort, însă, el ar slăvi într-adevăr iubirea. Cuprinsă de *panică* și rușine, Felicia se mișca în încăperea unde, ca niște cortine ascunzînd pe rînd cele cîteva acte ale farsei, marile cearceafuri atîrnau nemișcate. Ea vru să fugă, pînzele ude căzură peste ea, încercînd să scape, se înfășură tot mai mult în valurile lor. O, Antipa, strigă ea și nimeni *n-o* auzi, te iubesc și nu vreau altceva decît să te știu lîngă mine și iată cum nebunia îmi întunecă mintea și-ți vreau moartea. Nu nu, nu. Iartă-mă. Fii viu și lîngă mine. Treptat se liniști. Ieși încet din cearceafurile ude, pe rînd mîinile și picioarele ca dintr-un giulgiu, rușinea se ascunde în adîncuri. Nu o văzuse nimeni, așadar rușinea nu exista”. Scena reproducă nu se petrece „în realitate”, ci numai în închipuirea lui Viziru. Au-

torul își imaginează că Viziru își imaginează că Felicia își imaginează. Multe din povestirile din roman sînt înglobate unele în altele, ca într-un joc de cutii „încastate”, de cuburi închise în cuburi, care sugerează o infinită încastare a lumii (*Iona*). Romanul *Lumea în două zile*, înglobat în ciclul a două solstiții, echivalențe absolute. Antipa deține oglinda magică și grădinarul Anghel îl omoară în vertijul unei confuzii.

Ucenicul neascultător are forma unei piramide răsturnate. Geometria poetică se păstrează și în al doilea roman al lui George Bălăiță. Primul capitol, *Ocean* rezumă arhitectura finală așa cum „vîrfurile piramidei” prefigurează construcția ultimă. Constructorii moderni au preluat, în baza unor supoziții, tehnica celor vechi : ei „ridică” o clădire, nu-i construiesc fundația, ci punctul terminal. Se pare că așa s-au înălțat și piramidele din Egipt.

Piramida simbolizează limbajul care, în alcătuirea lui haotică de lexic, conține (adevărat inventar de sensuri) tot ce s-a scris și urmează a se scrie. Limbajul prim al romanelor lui George Bălăiță se aplică lumii, este produsul „imaginației concretului” (Nicolae Manolescu). Limbajul formelor convoacă toate limbile pămîntului. Romanul abandonează Poveștea spusă de dragul poveștii, își „distruge” forma, digerînd în stomacul lui uriaș, întreaga literatură. *Ucenicul neascultător* e un „muzeu al formelor”, așa cum *Ulysses* de Joyce era un muzeu al limbajelor.

În romanul lui George Bălăiță sînt pagini de pastişă după romanul deceniului șase și, în replică, parodii ale schematismului deceniilor șapte și opt. Și în *Lumea în două zile* fragmentele de reportaj, culese din presă, discredita modalități ale literaturii. *Ucenicul neascultător* poate fi comparat cu modele ale romanului „polemic” numai în măsura în care caricatura poate fi asociată cu „modelul” de la care s-a „inspirat”. Muzeul statuiilor de ceară face apologia spiritului mort : conservă, pentru posteritate, o aparență din care fuge viața. În romanele lui George Bălăiță sînt convocați Homer, Goethe, Gogol, Flaubert, Joyce, Thoman Mann, Marquez, alți scriitori pe care timpul ni-i va dezvălui. „Muzeul imaginar” al lui George Bălăiță e scris și el „în ceară”, dar pe „tablitele” în care se încrustau primele texte.

Corn de vînătoare

Îndrăgostit de roman ca Swann de Odette de Crécy, Al. Ivasiuc a trecut prin toate stadiile geloziei, s-a supus tuturor supliciilor, deși, o știa mai bine ca Swann, își cucerise „amanta”. *Vestibul, Interval, Cunoaștere de noapte*, creaseră, mai ales în publicul tânăr, un cititor fidel. Eram, atunci, în plină vogă a „noului roman francez”. Se traduseseră *În labirint, Gumele, Portretul unui necunoscut, Renunțarea*, se citeau pe sub mână *Martereau, Planetarium*. Apăreau, în *Secolul XX*, fragmente din *Ulysses* și din Lawrence Durrell. Ivasiuc nu aderase, la drept vorbind, la ceea ce, mai târziu, se va numi romanul ca „aventură a unei scriituri”, dar intra, în conștiința cititorului, pe sub arcul de triumf al epicii abstracte. El „poseda” o formă a romanului, era „îndrăgostit” și, prin urmare „orb” la celelalte frumuseți ale prozei. Nicolae Manolescu e de părere, și acum, că în acele trei romane de început stă originalitatea lui Al. Ivasiuc, pe care îl așează în tradiția autohtonă a unei direcții ce va simboliza, după al doilea război, prin autoritatea lui Camus, Sartre și Malraux, „condiția umană”: „Dacă am voi să-i descoperim înaintașii la noi, scrie Nicolae Manolescu în prefața la romanul *Păsările*, cel mai temeinic studiu publicat de la dispariția prozatorului și pînă azi, ar trebui, probabil, să ne referim la cei cîțiva scriitori din deceniul al patrulea — M. Sebastian, Mircea Eliade, Anton Holban, Octav Șuluțiu și, înaintea lor, Camil Petrescu — care au făcut, deopotrivă proză și publicistică, reformînd romanul românesc dintr-un unghi intelectual, introducînd ideea în ficțiune și experiența personală în imaginație...”.

Indiferent cum privim producțiile de mai târziu, între care *Iluminări* și *Racul* reprezintă, cu siguranță, repere în proza contemporană, nu putem să nu observăm transformarea ce se produce în conștiința acestui Othello al romanului amăgit de urzelile lui Iago, în care identific, fără plăcere, o atitudine critică. Ca și în cazul lui Othello, mă nedumerește, la Al. Ivasiuc credulitatea. Cum de s-a lăsat amăgit? Cum de se prăbușește Othello în capcana întinsă de Iago? Andrei Băleanu e de părere că Desdemona e numai fascinată de Othello, nu și îndrăgostită. Mai devreme sau mai târziu îl va trăda și lucrul acesta îl înțelege Iago înaintea lui Othello. Iago „moșeste” gelozia, nu o provoacă : intriga lui e maieutică pură.

Fie : romancierul Ivasiuc, îndrăgostit pînă peste cap de roman, gelos pe toți romancierii, nu se mulțumește să-și scrie opera, vrea să scrie și opera altora. În *Păsările* încalcă domeniul romanului polemic, pentru care nu avea înzestrare. În *Apa* rescrie cărți de Titus Popovici, descoase tehnica lor narativă, explicîndu-ne cît de simplu este să scrii în regim realist. *Iluminări* este o replică dată „romanului corintic”, versiune ironică la *Ingerul de gips*. Ivasiuc produce opere la pătrat, referindu-se, înăuntrul unei convenții literare, la operele ei etalon. *Racul* e o sinteză în care Ivasiuc se întoarce la instrumentele din primele cărți, dar și o parodie gravă la existențialism, pe de o parte, la parabola epică, pe de altă parte. Dacă ar fi trăit, ar fi scris o carte faulkneriană, un roman marquezian și-un alt „concert baroc”. Mai direct decît Bănulescu și decît Bălăiță, Ivasiuc ar fi creat un nou muzeu al statuilor de ceară, dar nu reproducînd figuri de personalități, ci imitîndu-le stilul. Al. Ivasiuc e autorul celei mai ciudate și mai tulburătoare parodii literare. El demon-tează scriituri după scriituri, scriindu-le. Vrea parcă să-și argumenteze originalitatea primelor cărți arătîndu-ne cît este de ușor „să scrii ca alții”.

Al. Ivasiuc — un scriitor corintic? Nicolae Manolescu nu s-ar fi gîndit la una ca asta ! De altfel, ipoteza nu se poate susține pînă la capăt. Oricît s-a chinuit să fie un altul, Ivasiuc a rămas el însuși. Parodistul nu este niciodată el însuși : substituindu-se atîtor limbaje, se pierde ca actorul între măști.

Literatura lui Al. Ivasiuc conține, totuși, acest paradox : reduta pe care o asediază cedase de mult. Războinicul trage cu tunul în ziduri, sapă tuneluri, instaurează blocadă în jurul cetății, strecoară spioni în cetate, în vreme ce, pe metereze flutură steagul de pace și toate porțile stau larg deschise. A știut romancierul că a cucerit reduta romanului ? E greu de spus. Îmi place să cred că întreaga strategie „militară” de după *Cunoaștere de noapte* nu e decît o agresiune menită să păstreze, prin demonstrații de forță, teritorii deja cucerite. După publicarea primelor trei romane, Al. Ivasiuc avea de ales între a le apăra autoritatea, prin opere de minimalizare a performanțelor celorlalți romancieri („ce ușor este să scrii *Apa, Păsările, Iluminări, Racul* !), ori a dispărea, ca Rimbaud. Ivasiuc a făcut și una și alta. Dacă n-ar fi dispărut tragic, ar fi jucat la curse, s-ar fi angajat corespondent de război, ar fi făcut comerț, politică, meserii ale riscului, dar n-ar mai fi scris. Opera lui de romancier original e înghițită în cărțile de început. Chiar dacă mai frumoase, romanele de mai târziu nu-i aparțin în întregime, sînt „parodii” la care nu poți rîde, pentru că se iau în serios.

Cu substanța unui singur roman, Al. Ivasiuc a scris șapte și i-a mai rămas ceva bronz și pentru povestirea *Corn de vînătoare*. Vreau să spun că, în polida polemicii pe care o declanșează prin romane, scriitorul rămîne consecvent cu „temele” lui. Dacă am convenit, odată cu Nicolae Manolescu, că Al. Ivasiuc este acela din prima perioadă de creație, nu ne rămîne decît să-l descoperim și-n cărțile în care „se refuză”.

Cunoaștere de noapte, narațiune introspectivă, dezvoltă, ca și *Iluminări*, roman „corintic”, tema identității. Drama pornește, la Marina și la Paul Achim, de la conștientizarea identității. Să recitim, mai întîi, „iluminarea” lui Marina : „Însă el nu era mort și îngropat, ci tîra după el toată cantitatea de praf și moloz. Din cauza presiunii, a straturilor suprapuse, praful cel vechi, de pe vremea cînd numele de biruitorul nu era o batjocură, îi intrase în piele, și mai adînc, în carne, pînă în măduva oaselor, devenise într-un fel el însuși, nu purtător, ci chiar propria lui victorie întoarsă împotriva-i (...). Ar trebui să se curețe într-un fel, să moară el însuși, cel care a intrat în orașul blestemat, pe care l-a

salvat cu prețul, nu al vieții — asta ar fi fost ușor și foarte bine — ci al propriei sale ființe, devenită de nerecunoscut. Acum se târa ca un imens gorgan, din pură inerție, sau ca una din acele reptile uriașe acoperite de plăci, imaginate în planșele de paleontologie (...). Se târa încet... O uriașă broască țestoasă preistorică, cu nostalgia unui sacrificiu care să-l readucă la starea de la început când, mare și puternic, tăindu-și drum pe străzile fără spațiu ale orașului dominat de creștere, era biruitorul și nimic altceva". Puterea (era și el un „biruitor") îl fascinează pe Paul Achim din copilărie. Copilul închide într-o cutie de metal mai multe rădăști: „Se izbeau de pereții de metal și auzea cum fălcile lor puternice se înfruntă și cum se zdrobește chitina, cum se distrug acolo pe spațiul îngust, și simți o mare bucurie să-și audă astfel încheștarea prizonierilor săi, care se ucideau unii pe alții". Demiurg mizerabil, copilul asistă la măcel ca imperatorul din loja lui, la lupta de gladiatori.

În *Iluminări*, parodie fără humor, criza de identitate se produce, ca și la Minda (*Ingerul de gips*), pe urmele crizei de non-identitate: „...lui Paul Achim îi apărură începutul unei idei clare, care răspundea întrebării sale neformulată precis. Se grăbi să scrie sub fraza naivă: *Ce este adevărat și ce este fals?* repetată de mai multe ori cu o caligrafie ascuțită de desen tehnic cuvintele: *În singurătate nici nu exist*. Scrise apoi dedesubt, cu o mult mai mare timiditate: *Eu nu sînt decît privirea. Însăși această privire. Și vreme de un mare număr de ani, aproape întreaga mea viață, eu n-am privit și de aceea n-am existat*".

Cei „înrolați" își pierd identitatea. Broasca țestoasă, racul, rădașca, animale „în carapace" au în comun, cu „rinocerii" lui Ionescu, „platoșa", armură de non-identitate. În desenul lui Dürer, rinocerul este acoperit de plăci articulate ca armurile Evului Mediu. Vînătoarea, descrisă în *Iluminări* (Paul Achim, invitat la o partidă de vînătoare de protocol, este amenințat cu arma), în *Corn de vînătoare*, în *Racul* („La chasse à l'homme"), îl obsedează pe Al. Ivasiuc și în *Apa*: este simbolul înfruntării de *voinți*: „Ochii lui Piticu s-au deschis mari, lucitori, cu pupilele negre lărgite ce le da o adevărată înfățișare de felină (...). Meseșan se chirci pe sca-

unul său și mișcarea domoală a mâinilor lui mari, furnicătoare, încetă (...). Paul Dunca era singurul care înțelesese ceva din jocul acela tăcut de expresii (...). Își aminti de o scenă văzută cândva, înainte de război, la o vânătoare la care participase întâmplător (...). Doi cerbi, unul mai bătrîn, mare și puternic, și altul mai tînăr, rapid și imprudent, încrezător în carnea lui tînără, în viteza singelui prin vase, se înfruntau lovindu-se cu coarnele... La al patrulea sau al cincilea asalt, pe plastronul alb al celui tînăr, apăruse prima pată de sînge, care creștea, picurînd din rupturile invizibile, ca o transpirație roșie. Capul cerbului tînăr se roti, botul i se deschise și saliva lui mare, spumoasă, începuse să se coloreze în roz. Încă o smucitură a bătrînului și capul său căpătă o poziție ciudată și o ultimă fixitate. Apoi se auzi un trosnet și cerbul cel tînăr se prăbuși în genunchi. Căzînd, scoase un muget, care nu mai era numai de durere“.

În cele două tablouri, de înfruntare omenească și de luptă animală, Paul Dunca e *spectator*, aș zice chiar „spectator fascinat“. La fel ca Marina, care, spectator la o partidă de box, vede cum iese la iveală, în femeia de lîngă el, întreaga violență a speciei, Paul Dunca e copleșit de spectacolul luptei de cerbi, pentru care găsește corespondența umană. L-a fascinat puterea pe Al. Ivasiuc? Nu mă interesează Ivasiuc omul, pe care nu l-am cunoscut, ci Ivasiuc scriitorul. La el, ca și la Preda, violența e un *spectacol*, la care martorii ficțiunii participă cu înfiorare.

Rece, călduț, cald, fierbinte, frige, ... foooc !

Jocul, spune Roger Caillois (*Teoria jocurilor*, din vol. *Jocurile și oamenii*), poate fi definit în mod esențial ca o activitate :

1. *liberă* : la care jucătorul nu poate fi obligat să participe fără ca jocul să nu-și piardă imediat natura sa de divertisment atrăgător și vesel ;

2. *separată* : circumscrisă în limitele de spațiu și de timp precizate și fixate dinainte ;

3. *nesigură* : la care desfășurarea nu poate să fie determinată și nici rezultatul stabilit în prealabil, o oarecare latitudine în nevoia de a inventa fiind lăsată la inițiativa jucătorului ;

4. *neproductivă* : nu creează nici bunuri, nici bogăție, nici vreun element nou de nici un fel ; și, în afara deplasării de proprietate în cercul jucătorilor, ajunge la o situație identică de la începutul partidei ;

5. *ordonată* : supusă unor convenții care suspendă legile obișnuite și care instaurează pentru o vreme o legislație nouă, singura care contează ;

6. *fictivă* : însoțită de o conștiință specifică de realitate secundă sau de irealitate pură în raport cu viața curentă.

Aceste calități, o recunoaște și Roger Caillois, sînt pur formale. În prefata pe care o face la volumul lui Johan Huizinga, *Homo ludens* (Ed. Univers, București, 1977, traducere de H. R. Radian), Gabriel Liiceanu e mult mai categoric în aprecierea acestui demers : „...cartea francezului

Roger Caillois, închinată și ea temei jocului, vine să ne ajute printr-un exemplu negativ, în precizarea demersului lui Huizinga. *Les jeux et les hommes*, obsedată să nu omită nici o formă a jocului, pierde în schimb altitudinea discursului cultural și face loc în sfera ludicului fenomenelor de gratuitate joasă pe care sociologia de astăzi le înregistrează la rubrica *loisir*. Așa cum observă același Gabriel Liiceanu, Roger Caillois obține o *tipologie completă a jocului*, ori acesta este aspectul care mă interesează în prezentul capitol.

R. Caillois distinge patru mari categorii de joc (*Agôn*, *Alea*, *Mimicry* și *Ilinx*), în care predomină, respectiv, rolul competiției, al norocului, al simulacrului sau al vertijului.

În cea dintâi categorie (*agôn*) intră jocurile de întrecere (jocuri „războinice”), cu parteneri distribuiți în mod echitabil, cu reguli extrem de precise, cu un învingător și un învins. Competiția sportivă se înscrie, în întregime, în *agôn*. Jocul de noroc (*alea*) aduce în primul plan hazardul. Și în *agôn* este nevoie, uneori, de șansă, pentru a putea „cîștiga”, dar în *alea* personajul principal e *întîmplarea*. Oricîte calcule am face, oricît ne-am bizui pe intuiție, rămînem, în jocul de zaruri, la ruletă, la loterie, prizonieri ai norocului. Huizinga refuză analiza suportului psihologic al jocului pentru a putea urmări pînă la capăt ideea de „cultură ca joc”. R. Caillois se ferește și el de „psihologizare”, pentru a-și putea duce la capăt clasificarea formală. Eliminarea factorului subiectiv asigură sistemului coerență și claritate, dar face să dispară din ecuație principala rațiune a jocului: mobilul. De ce, de pildă, se angajează în jocuri de noroc oameni din cei mai diferiți, cum se explică această *patimă* a jocului condus de hazard? Spirite mari și oameni de rînd se lasă fascinați de rostogolirea unui zar, de învîrtirea ruletei. Dacă recitim *Jucătorul* vedem că dorința de-a cîștiga e mult mai mică decît plăcerea și vanitatea de a sfida hazardul. „Un coup de dés ne peut pas abolir le hazard”. Explicația participării la jocul de noroc e mult mai complicată și mult mai veche decît înțelegerea noastră de azi. Ne dăruim acestui joc din dorința de a ne domina destinul. Sîntem, desigur, în plin tărîm fictiv. Neputîndu-ne hotărî *soarta*, ne-nchipuim că avem asupra ei puteri nemăsurate în joc. Nici un jucător

de *alea* nu e dispus să recunoască succesul pe care-l dobândește prin șansă. Fiecare își imaginează că are *înțelepciunea jocului*. A recunoaște hazardul și a juca „pe mîna lui” este deja un semn de înțelepciune. Jucătorii știu că a gândi prea mult în jocul de noroc este egal cu a pierde. Și totuși fiecare se încapățînează să creadă că are un merit atunci cînd triumfă. Aici e marea înrudire a jocului *de competiție* cu jocul *de noroc*: în plan fictiv, jucătorul are sau își atribuie calități de inteligență. Ne place să avem virtuți. Vanitatea ne convinge că șansa e și ea o virtute care ne aparține prin naștere.

În jocul *simulacrului* nu avem nimic de cîștigat și, într-un sens, nici de pierdut. Actorul „se preface” că este, zice Roger Caillois, Hamlet sau Neron, copilul se imaginează pirat, detectiv, Piele-Roșie, etc. *Iluzia* este ea însăși, spune frumos Roger Caillois, *in-lusio*, „intrare în joc”. Studiul pe animale ne poate ajuta la înțelegerea suportului psihologic. „Într-adevăr, unei conduite *libere* a omului, versatilă, arbitrară, imperfectă și care ajunge mai ales la o operă exterioară, corespunde la animal, și în special la insectă, o modificare organică, fixă, absolută care marchează specia și care se vede reproducă infinit și exact, din generație în generație, la miliarde de indivizi...” (R. Caillois, *Essuri despre imaginație*, Ed. Univers, col. *Essuri*, București, 1975; citațiile din studiul lui R. Caillois sînt reproduse după această ediție). În jocul *iluziei* și al *simulării* se pot distinge două importante sub-diviziuni: în arta interpretativă dispare orice nuanță de *agôn* din relația interpret-spectator. Ea se păstrează, în formă diluată, în ceea ce astăzi se cheamă „specializare”. Ideea de *concurs* nu dispare cu totul. La vechii greci autorii înșiși se *întreceau* în prelucrarea dramatică a miturilor. Festivalurile de astăzi exprimă aceeași situație de concurs. O piesă muzicală (de obicei cunoscută; poate fi, totuși, dar faptul nu are aceeași semnificație și nici aceeași pondere în timpurile moderne, „în primă audiție”) este interpretată de mai mulți „concurenți”. Același text dramatic, reprezentat pe mai multe scene, concomitent sau în diacronie, e judecat „agonic” într-o apreciere ce include și depășește *simulacrul*. Sociologia gustului distinge, din punctul ei de vedere,

categorii de spectatori. Între un public și altul nu se stabilește niciodată, cel puțin în artă, o convenție de *întrecere*. Cu toate acestea, în comentarea unui eveniment de artă cu public se consemnează și *atitudinea receptorului*. În sport, mai precis, în fotbal, s-a instituit și un concurs *de spectatori*. Nu se dau note numai celui ce *joacă*, ci se apreciază și *atitudinea globală* a celui ce *asistă*. Fără să vrem chiar, ne întoarcem la acel obscur resort lăuntric. Lăsăm, pentru un moment, la o parte vanitățile artei. Voința de a face artă se manifestă în mod cu totul diferit de la un creator la altul. În sfera simulării intră și jocuri de copii, în care bucuria stă fie în voluptatea pură a minții, fie în plăcerea pe care Leo Frobenius o atribuie culturilor timpurii, de a se recunoaște și de a imita o ordine-a naturii. Dincolo de toate acestea există o tentație inexplicabilă de a fi *altceva* ori *altcineva*. Pentru că nu ne putem alege nici *regnul* și, înăuntrul regnului, nici *individualitatea*, sîntem dispuși să fim, într-un spațiu și într-un timp limitat, altceva și altcineva decît sîntem. În *mimicry* se consumă aventura alterității refuzate. Aici se varsă, ca într-un uriaș container de speranțe, frustrări și nostalgii, existențele pe care nu avem cum le trăi. În jocurile de copii existența ce se refuză și intră pe căi ocolite, ca într-o falie a timpului, înăuntrul cronologiei obiective este aceea *de adult*. Deși purtat de același sentiment, adultul practică jocul de copii din rațiuni opuse: el se întoarce către ce a pierdut. Cu toate acestea îi întîlnim adeseori pe copil și pe adult jucîndu-se împreună, supuși aceluiași reguli, comunicînd prin canalul aceleiași bucurii. Amîndoi trăiesc o existență (limitată în spațiu și timp) în care *posibilul* ia locul *realului*.

Ultima categorie la care se referă Roger Caillois este *ilinx*. E vorba de jocurile confuziei și zăpăcelii. În aceste jocuri se urmărește dereglarea stabilității percepției, se caută a se impune conștiinței lucide „un fel de panică voluptuoasă”. Caillois dă ca exemplu exercițiile dervișilor care se învîrtesc în ritmul unor bătaii de tobă din ce în ce mai rapide pînă la pierderea intenționată a controlului asupra realului, și ceremonia la care se supun *voladores*-ii mexicani, care se prăbușesc, rotindu-se, din vîrful unui stîlp înalt de douăzeci,

pînă la treizeci de metri. Demonstrațiile aviatice moderne cunosc această formă de joc acrobatic în salturi controlate de parașutiști, în exerciții de pilotaj, în „cascade” de cele mai felurite tipuri. Un parașutist sare de la cîteva zeci de mii de metri înălțime. Costumul lui e prevăzut cu aripi și cu un miniatural sistem de propulsie reactivă. Performanța lui se măsoară și în curaj (declanșarea parașutei se face la o altitudine cît mai joasă), dar presupune și o voluptate a vertijului. Un cascador se aruncă de la foarte mică înălțime pe capota unei mașini în mers. Beția vitezei este și ea o formă de *ilinx*. „Pentru a cuprinde diversele varietăți ale unei astfel de porniri care este în același timp o mare dezordine, spune Roger Caillois, cînd organică, cînd psihică, propun termenul *ilinx*, numele grec al vârtejului de apă, de unde derivă în mod precis, în aceeași limbă, numele vertigiului (*ilingos*)”. Jocurile de vertigiu le întîlnim și la copii. *Statuile* e un astfel de joc. Conducătorul de joc îi rotește pe ceilalți, ținîndu-i de mîină, pînă ce le imprimă o mișcare de sfîrlează. La un semnal stabilit, participanții la joc trebuie să încremenească într-o atitudine „statuară”. Jocul presupune, în final, o atitudine *contemplativă* (conducătorul de joc apreciază *stabilitatea* în poziție, dar și *grația* și *expresivitatea* atitudinii statuare) și una *creatoare* (participanții se străduiesc să „eternizeze” forme ale corpului omenesc și să adopte acea atitudine expresivă). Dincolo de întrecerea în sine (cîștigător este acela care izbutește să rămîină, neclintit, cît mai mult timp, în cea mai expresivă atitudine), există aici o incontestabilă voluptate a *vertijului*. Într-o variantă ce nu mai are nici o legătură cu arta și nici cu spiritul de *agôn*, jocul se limitează la pura rotire, care se prelungește pînă ce amețala îl culcă la pămînt pe „jucător”.

În literatură, categoria fantasticului îndeplinește această funcție ludică de tulburare a conștiinței. Incertitudinea, ezitarea pe care-o are cititorul în fața unui fapt ce iese din sfera înțelegerii strict raționale, e comparabilă cu acel vertij provocat cu bună știință. Vârtejul fizic și vârtejul psihic se întîlnesc în plăcerea comună de *in-lusionare*, de intrare în joc, de „dereglaire a simțurilor” și de pătrundere într-o lume în care aceleași elemente se constituie într-o ordine nouă.

Intrarea prin oglindă într-un ținut miraculos se face prin învîrtejire. Simplul fapt de a privi îndelung în oglindă produce vertij. Într-o altă carte pentru copii, un vîrtej de vînt ridică întreaga locuință și-o poartă în lumea de basm. La George Bălăiță, în *Lumea în două zile*, oglinda și vîrtejul fac să trăiască (și să moară) personajele. Viitorul poate fi citit în oglinda înțeleptului chinez Su Cio. Cînd cititorul în oglindă își citește în apele ei destinul, pierde la fel ca ceilalți, a căror soartă a prezis-o cu ajutorul instrumentului „magic”. Într-o frumoasă scenă de bîlci, un țăran e ridicat din căruță de un vîrtej de vînt și azvîrlit în neant. S-ar zice că însăși imaginația e un vîrtej, este „creație de lume”, așa cum, în vechime, creația lumii însăși era închipuită ca producîndu-se printr-un vîrtej.

„Oamenii, continuă Roger Caillois, după sfîrlează, după porumbul de aur, derdeluș, călușei și după leagănul copilăriei lor, dispun mai întîi de efectele beției și de numeroasele dansuri, începînd cu vîrtejul monden, dar insidios, al valsului, pînă la atîtea gesticulații furioase, trepidante, convulsive. Ei obțin o plăcere de același fel de la beția ușoară provocată de o viteză extremă, cea care este resimțită, de exemplu, la schi, pe motocicletă sau într-o mașină deschisă... De fapt, merită să observi ieșirea din aceste mașini ale vertigiului. Din aceste mașini coboară ființe palide, care se clatină, în pragul dezgustului. Ele au scos urlete de groază, au avut răsufierea tăiată și au resimțit impresia teribilă că înlăuntrul lor, pînă în măruntaie, le era frică și se strîngeau în ei înșiși ca pentru a scăpa de un atac oribil. Totuși, cea mai mare parte dintre ei, înainte chiar de a se liniști, aleargă la ghișeu pentru a-și cumpăra dreptul de a încerca încă o dată același supliciu, de la care așteaptă o plăcere”. Il contrazic, în punctul acesta, pe Roger Caillois, cu un fragment din *Ucenicul neascultător* de George Bălăiță și, culmea, cu descrierea unei curse nebune cu o motocicletă : „Toader ține motocicletă de coarne, picioarele țepene, bine înfipite în pămînt. La spate, pe șaua înaltă, Veturia, o fată din neamul lui Simion. Ea își întinde cu o mîină fusta între picioarele desfăcute. Își acoperă genunchii (...). Gata, strigă Toader. În jurul lor se strîng cîțiva copii, unul își înfundă gura cu coa-

căze pe care le scoate dintr-o pălărie cenușie. Gata, strigă Veturia, gata ! (...). Motocicleta sbîrnie și sforăie de o iau toți dracii. Vezi bine cum Toader umblă la coarnele din fața lui ca și cum ar vrea să le înșurubeze. Oare sînt neînșurubate sau el le deșurubează ? Copiii sar și strigă în gura mare, țopăie în jurul mașinii pe două roate. Țeava de la spate aruncă fum vinețiu (...). Motocicleta țîșnește deodată și ai putea crede că s-a smuls de sub cei doi, ei în praf acum și ea la treabă. Dar nu, sînt toți trei bine prinși unul de altul, chiar s-ar putea spune că un diavol umblă să-i desfacă, să-i arunce cît mai departe unul de altul. Praf, strigăte, rîsete (...). Veturia țipă, iar Toader încearcă în zadar cu picioarele lui lungi să îndrepte lucrurile. Motocicleta trece ca vîntul și în tăcere printre copiii care urlă și țopăie și din mijlocul cărora abia pornise cu o clipă înainte. Oho, dar au să-mi dărîme poarta. Neacșu și morarul șchiop au dispărut. Motocicleta se izbește în salcîmul din fața porții. Slavă domnului, poarta a scăpat ! Cei doi sînt aruncați în salcîm. Motocicleta stă pe cele două șei, cînd motorul începe singur să duduie, roțile se mai învîrtesc îndreptate spre cer. Țeava strălucitoare. Toader și Veturia sînt din nou călare pe motocicletă, acum Toader conduce fudul, spatele drept, gîtul lung, o mîneacă a hainei smulsă, fruntea adînc zgîriată, un obraz vînat, trece prin niște sălcii, încearcă să urce panta, o gîscă îi taie calea. Veturia : veselă și bărbătoasă, un picior sîngerînd din sold pînă la gleznă, parcă pieptănat cu blestemurile părintești. Și iată-i acum trași înapoi pe drumul în pantă, din ce în ce mai repede, motorul iar tace, încă nu se dau peste cap, dar vine și asta. Motocicleta rostogolindu-se ca un iepure care fuge la vale, farul se aprinde deodată, ca și cum un mort ar scoate limba, lumina clipește dar nu are nici o putere în ziua de vară. Veturia se ridică dintr-o baltă mocirloasă care nu se usucă niciodată. Așa fac *mezeurile* astea, spune Toader. Merge ca morarul pe creasta dealului. Să mai încercăm, spune Veturia“. Ei bine, nu vād aici nimic din frica celor ce coboară din călușei, din mașini și din motociclete, după curse de mare viteză. Mașinăria este descrisă, de la început, ca o unealtă a diavolului, cu chipul și cu înfățișarea lui : coarnele ghidonului, tălpile bărbatului, ce se înfing

în pământ ca niște copite (motocicleta și pasagerii fac un singur corp, un animal ciudat, asemeni centaurului), țeava care aruncă un fum vinețiu, ca de iad. În mersul ei, motocicleta chiar pare un „diavol”. Un „diavol” umblă să-i desfacă pe cei doi de mașinărie, ochiul farului clipind palid în lumina zilei, toate acestea închipuie o „mașină infernală”. Și totuși, bărbatul și femeia se ridică, după ce izbesc mașinăria de salcâm, încalecă la loc, bărbatul — fudul, femeia — veselă. Unde sînt acele chipuri livide, înspăimîntate, dezgustate? Și care să fie reprezentarea corectă a stării de vertij? În cazul acesta mi se pare că scriitorul triumfă în fața criticului. Vertijul este o formă de catharsis. Sentimentul de frică nu poate fi dezlipit de-această beție a vitezei, dar riscul, vertijul, frica ce se adună se purifică în exercițiul vîrtejului. Și nu numai frica particulară a accidentului, ci întreaga spaimă sedimentată atavic în noi. Vertijul este un mod de inițiere în frică și-o posibilitate de a o învinge. Povestirea fantastică are și ea, la începuturi, un caracter de inițiere. Descins din romanul gotic, fantasticul modern nu era încă desprins de sentimentul de groază. Și în basm, aparițiile malefice aveau, probabil, alături de particularitățile magice, legate de ritual și de mit, această funcție cathartică. *In-lusionarea* fantastică este o experimentare, în „joacă”, a spaimelor ce apasă asupra conștiințelor în stare de veghe și somn. Hitchcock a scris „povești de citit noaptea tîrziu”. În limba franceză și în limba română titlul culegerilor lui de povestiri s-a tradus cu totul greșit: „istorisiri pe care *nu* trebuie să le citești noaptea”. Ori aceste povestiri de groază, cu teribile crime, cu monștri, cu sadici și psihopați, cu fantome și mistere nu sperie pe nimeni. Ele sînt scrise cu cea mai pură plăcere a jocului și-n loc să inoculeze în spiritul tulbure de neliniști fără motiv al cititorului nocturn, teroarea unei posibile agresiuni, nu fac decît să le alunge, prin această familiarizare ironică.

Roger Caillois atinge în final miezul problemei, fără a trage concluzia justă: în *ilinx* „esențialul rezidă în urmărirea acelei confuzii specifice, a acelei *panici* momentane pe care o definește termenul de vertigiu și în neîndoielnicele caractere de joc care se găsesc asociate: libertatea de a accepta

sau de a refuza proba, limite stricte și imuabile, separate de restul realității". În această categorie de joc definitorie este, într-adevăr, *starea de panică*. Dar panica nu este nici frică, nici spaimă, sentimente legate mult prea strâns de planul realului. Panica definește tocmai această alunecare a conștiinței de la certitudine la uimire și de la seriozitate la *in-lusie*. Jucătorul și cititorul au în comun *incertitudinea, confuzia*, cu tot lanțul de re-prezentări ce decurge din activitatea de joc. Diferența de la spaimă la panică este aceea de la vis la coșmar: dacă în vis ne simțim la adăpost de toate imaginile, în coșmar ele devin agresive, amenințându-ne securitatea. Coșmarul readuce, în somn, starea de concret, de real.

Voi încerca să aplic două din categoriile jocului descrise de către Caillois la universul pieselor lui D. R. Popescu: *mimicry* și *ilinx*. Prima categorie se aplică, deopotrivă, artei de a (di) simula, cât și meseriei „de a strica jocul”. Cea de a doua privește în mod direct convenția teatrală, ca fascinație a vârtejului, raportul realitate-reprezentare-realitate reprezentată, starea de confuzie și ambiguitatea vis-coșmar. Înainte de toate, va trebui să ne reamintim că starea de panică se asociază în literatură și joc cu încântarea și, respectiv, cu veselie. Fără ele, literatura e document trăit, iar jocul — o prefăcătorie de adult, care se chinuie să-și distreze copilul.

a) Mimicry : jocuri ale simulației

„Rece, călduț, cald, fierbinte, frige, foc!” poate fi asimilat jocurilor de perspicacitate. Jocul se practică în doi: dar se poate juca și în mai mulți copii, numai că în cazul acesta fiecare grup se poate reduce la unitate prin simplă fracție. Ancheta detectivă este și ea un astfel de joc. Miza, de obicei concretă, cadrul, de obicei real, timpul, aproape niciodată scos în afara cronologiei obiective fac din anchetă un lucru cum nu se poate mai serios. Există un vinovat, care încearcă să-și tăinuiască vina și-un detectiv, care se străduiește s-o dea în vileag. Ceea ce deosebește acest joc

serios al tănuirii de romanul polițist și de simulacrul practicat de către copii e *încălcarea regulilor*. În viață, vinovatul încurcă piste, îl derutează prin toate mijloacele pe detectiv. În roman, scriitorul e obligat să dea cititorului cel puțin o parte din informațiile de care dispune detectivul, făcînd din cititor un al doilea detectiv. În jocul de copii regula este și mai strictă: cel care joacă rolul detectivului e informat cu exactitate de către tănuitor.

În ce constă jocul? Un copil ascunde, într-un spațiu delimitat în prealabil, un obiect, de obicei de mici dimensiuni. Cu cît este obiectul mai mic, cu atît pot fi mai multe ascunzișurile. Tănuitorul e obligat, prin regula jocului, să semnaleze apropierea „detectivului” de locul în care se găsește obiectul. Semnalele sînt stabilite și ele în mod convențional. Dacă jocul se desfășoară într-o încăpere, indicațiile vor avea în vedere un anumit *raport de apropiere*. Detectivul merge, la întîmplare, prin cameră. Cel care caută se lasă ghidat de către cel care ascunde obiectul. Dacă pașii îl poartă pe „detectiv” departe de zona în care se află ascunzișul, tănuitorul va spune: „rece”. Pe măsură ce „detectivul” se apropie de ascunzătoare, tănuitorul va indica, progresiv: „călduț, cald, fierbinte”. La indicația „rece”, căutătorul știe că urmează o pistă greșită și dacă e destul de atent și de abil va înțelege, după cîteva tatonări, care e pista corectă. Cu timpul, va localiza obiectul, chiar dacă nu descoperă tainița. Cînd i se spune: „frige!”, detectivul poate fi convins că nu-i mai rămîne decît să dea la o parte un telefon, o carte, o frunză, o pietricică, să deschidă o cutie de chibrituri, să răsfoiască un caiet. Sub telefon, în cutia de chibrituri, între foile caietului se află obiectul ascuns. Cînd face gestul de a-l da la iveală, tănuitorul strigă: „foc!”, anticipînd, ca ultimă revanșă, descoperirea. Va trebui să ne gîndim puțin la strigătul acesta: „foc!” Tănuitorul caută, așa cum e firesc, un ascunziș cît mai ingenios. Se înțelege că, fără indicațiile lui, „detectivul” se poate rătăci în presupuneri. Tănuitorul însuși ajută la descoperirea tainiței sale. Vrea din tot sufletul să se amîne cît se poate mai mult momentul final și totuși în strigătul lui este o bucurie neprefăcută. E-un țipăt

vesel de izbîndă. În acest joc de perspicacitate, practicat la vîrste foarte mici, plăcerea de-a ascunde se amestecă în chip confuz cu satisfacția de-a călăuzi și triumfă în acel strigăt care anticipează descoperirea, răpind partenerului-„detectiv“ ceva din plăcerea și vanitatea inteligenței des-conspirative. Ai zice că tăinuitorul se joacă singur, că imaginația intră și iese din joc „de una singură“. Jocul este ingenios pentru că tăinuitorul, supus în mod absolut convenției de sinceritate, se poate refugia în subterfugii ale „minciunii“. Tăinuitorul poate ascunde obiectul în propriul buzunar. Deplasîndu-se, face imposibilă localizarea tainiței, fără a-și dezminți indicațiile. Detectivul rătăcește în spațiul dinainte stabilit și dacă tăinuitorul îl însoțește pas cu pas, poate spune, cu toată „sinceritatea“, *cald*. Căutătorul se află, nu-i așa, în permanență aproape de obiectul ascuns. „Bănuind un complot“, detectivul va descoperi și acest posibil subterfugiu : depinde, însă, de abilitatea tăinuitorului, cît de repede o va face. Se poate, dar, minți fără a... minți. Ambiguitatea ecuației adevăr-sinceritate se vede pusă sub semnul îndoielii, fără a atinge, în stadiul acesta, perversitatea Pithyei.

Dramaturgia lui D. R. Popescu poate fi citită prin „grila“ acestui joc de copii. Numai că personajele lui tăinuitoare răstălmăcesc regula jocului (unele) ori o încalcă (altele). Joel „de-a rece, călduț, cald, fierbinte, frige, foc!“ poate fi (și este la D. R. Popescu) o parabolă a existenței. Cineva are ceva de ascuns : o crimă (un cadavru), un adevăr, un obiect (însușit fraudulos), un sentiment (o iubire, o ură). Pentru fiecare lucru se alege o tainiță : un balcon, un poloboc, un travestiu, chiar și un sicriu — pentru un cadavru ; un alt adevăr, o minciună, un cuvînt, un joc de cuvinte — pentru un adevăr ; un vis (un coșmar), o iluzie, o închipuire — pentru un sentiment. În lumea „celor mari“ acel joc inocent „de-a rece, călduț, cald...“ se poate transforma într-un joc de-a viața. Chiar și istoria se poate... tăinui,

ca un obiect de nimic, ca un băț de chibrit, ca un bilet de tramvai, care încap în buzunarul de ceas, între filele unei cărți, sub talpa dezlipită a unui pantof. Lei pantoful în mână, ți se dă indicația : „frige“, pui mâna înăuntru, cauți sub limba pantofului, dar nu-ți trece prin minte că istoria e, da, chiar acolo, sub talpa pantofului. În viață, tăinuitorii mint și cei însetați de adevăr pleacă pe drumuri false, căci minte „vinovatul“ și, uneori și „martorul“. Și dacă lucrul tăinuit este ascuns în suflet, cum poți să-l scoți ? La fel ca-n jocul de copii, te apropii de cel vinovat, de cel ce *tăinuiește*. Tăinuitorul îți poate spune „fierbinte ! frige !“, pui mâna pe el și ești sigur că-n el e ascunzișul. Nici măcar nu te minte, ci te anunță : „frige !“ și știi atunci că singura probă a crimei este în el. Ți-o poate spune cu cinism : „LIVIAN : Vă rog să mă credeți că spun adevărul — și-l spun nu ca să fiu cinstit cu voi, n-aș avea nici un motiv poate, nu-l spun din cinste : eu spun adevărul dintr-o profundă infirmitate, că nu pot minți“ (*O pasăre dintr-o altă zi*).

Tăinuitorii rămași nedescoperiți se întorc, la fel ca orice „asasini“, la locul crimei. Dacă și-au ucis sufletul, se întorc în locul rămas pustiu și mor de singurătate : „BELDEANU : Blestemată să fie puterea pentru care eu...“ (*Omul de cenușă*). Un copil născut dintr-o legătură „vinovată“ se poate ascunde în casa altuia (*Hoțul de vulturi*). Ce poți să faci cu un amant imaginar decît să îl ucizi, atunci cînd vine soțul acasă ? (*Lapte de pasăre*). Zadarnic încearcă femeia să-și recunoască „vina“ : ea caută, împreună cu soțul, un „cadavru“ ce se ascunde în sufletul ei. Ea trăiește un vis și-apoi un coșmar. N-ai cum să scoți, din somnul ei, iluzia. Tăinuitorul, femeia, nu minte : nu mai știe nici el unde-a ascuns „obiectul“. Jocul „de-a rece, calduț, cald...“ e-un joc de unul singur, în fond. E jocul celui ce ascunde. Dacă nu are partener, personajul lui D. R. Popescu își tăinuiește vina și-o caută, îndrumîndu-se singur, dar nu pînă la capăt (*Visul*).

Eriniile vin pentru a adormi conștiința. De aceea criminalul se întoarce la locul crimei : spre-a-și dovedi că nu a rămas nici o urmă, că nu s-a petrecut nimic, prin urmare. Un alt fragment din George Bălăiță e-o bună metaforă pentru „vinovații” lui D. R. Popescu : „Și pentru ca iubirea ei să rămână nestinsă, ar fi trebuit ca Antipa să moară. ...Mort (...) el ar slăvi într-adevăr iubirea. (...) O, Antipa, strigă ea și nimeni nu o auzi, te iubesc și nu vreau altceva decât să te știu lângă mine și iată cum nebunia îmi întunecă fără veste mintea și-ți vreau moartea. Nu, nu, nu. Iartă-mă. Fii viu și lângă mine. Treptat se liniști. (...) *Nu o văzuse nimeni, așadar rușinea nu exista*” (s.n.).

Cu toate că este atât de asemănător cu jocul de copii, jocul de adulți, amestecând adevărul cu minciuna, certitudinea și ambiguitatea, are un punct în care încalcă orice convenție. Am văzut că și în joc se poate „ascunde” fără a minți. Și-acolo adevărul are limita lui relativă ; în joacă și-n viață, „tăinuitorul” poate împinge riscul descoperirii până la indicația „*frige*”, fără-a risca. Mai mult, ne-o dovedește literatura polițistă : criminalul are aproape voluptatea de-a se desconfira atunci când este sigur pe situație. Forma absolută a acestui orgoliu se regăsește în romanul unei „crime perfecte” : *Zece negri mititei*. Aproape că nu e „criminal” care să nu dorească o confruntare ultimă, ludică în felul ei, dar tot atât de primejdioasă. Același instinct care-l întoarce pe vinovat la locul culpei dictează clasică scenă a „eliberării” de crimă : față în față cu urmăritorul său, vinovatul se explică, povestește, re-face în amănunt situația „criminală”. Este aceeași situație cu a copilului, care, în joc, dă urmăritorului său indicații. E urmărit același triumf, numai că-n locul strigătului vesel : „foc !”, adultul țipă, după ce s-a mărturisit, : „fooc !”, ca-n fața unui pluton de execuție, și trage : „ANIȘOARA : L-ai ras pe Patriciu, ca să nu vorbească. Și ca tot ce va vorbi Livian să fie luat drept

vorbe de nebun. Și-apoi, te-ai sinucis... (*trage două gloanțe în el de aproape. Apoi îi aruncă revolverul*). IONESCU (*îl ia*): Ești... (*vrea să tragă în ea, dar revolverul nu mai are gloanțe*). Ar trebui să te omor și pe tine... (*a intrat Liliac*). ANIȘOARA (*lui Liliac, punându-și mănușile în poșetă și apropiindu-se de Ionescu îngrozită*): S-a sinucis...“ (*O pasăre dintr-o altă zi*). Tăinuitorul strigă: „foooc!“, și trage și țipătul lui are ceva lugubru. El este cel ce strică „regula jocului“, păstrînd, pentru că așa îi este natura, cea mai mare parte dintre convenții. Lumina, care desparte publicul de teatru de fragila irealitate a scenei, taie brutal vîrsta inocenței de aceste trucuri adulte.*

* capitolul b) „Ilinx ; jocuri ale vertijului“ va face obiectul unui studiu aparte.

Mantaua
lui
Caragiale

Comedia în haine de lucru

Latinii nutreau speranța că moravurile se îndreaptă prin râs (*ridendo castigat mores*), în replică la Aristotel, care nu concepea purificarea decât „prin milă și groază” (*Catharsis*). Îndrăznesc să propun, cu umilință, o ipoteză diferită, asumându-mi, de la bun început, toate exagerările. Este adevărat că am de partea mea experiența istoriei și că, într-un fel, beneficiaz de câteva date pe care gânditorii antichității nu le-au avut la îndemână. Voi pleca, împotriva tuturor regulilor retoricii, de la concluzii.

Comedia *nu îndreaptă moravurile*, nu stârpește viciul, nu acuză și, în nici un caz, nu condamnă. Râsul, mai mult decât înfiorarea, are darul de a ne împăca cu lumea, așa cum e ea. Descărcarea, prin comic, a tensiunilor sociale, nu este comparabilă cu nici o altă metodă de persuasiune colectivă. Comedii de moravuri s-au scris din antichitatea greacă și pînă azi și, cu toate acestea, moravurile nu s-au îndreptat. Omul își vede, pe mai departe, de interesele lui, este avar, fățarnic, lacom, imoral, demagog, fanfaron. Mai mult, a învățat să se ascundă. Pe vremea lui Balzac existau *caractere*, înscrise în fiziologii. Un bun psiholog (și Balzac era unul dintre aceștia) deosebea de la prima vedere pe omul de bine de omul „lipsit de caracter”. Destinul literar al individului era înscris pe chipul lui. La Caragiale destinul e limbaj. La Mazilu nu mai poate fi vorba de caractere: el nu se mai ocupă de indivizi, ci de situații prin care trecem cu toții. În teatrul lui nu mai există personaje-oameni, ci numai personaje-categorii. Sînt, de pildă, la Mazilu, *situații de ipocrizie* în care ne recunoaștem cu toții, dacă nu vrem să fim ipo-

criți pînă la capăt. Un om normal trăiește, cel puțin o dată pe zi o situație-Mazilu.

Pe timpul lui Molière, premiera cu *Burghezul gentilom* a provocat scandal: „burghezul“, neobișnuit să vadă la teatru altceva decît personaje nobile în situații nobile, luat pe nepregătite, s-a revoltat. La fel au făcut și medicii care l-au pedepsit pe autor în ultimele clipe, de viață, la fel preoții, care au refuzat obraznicului scrib oficiul sacru. Mentalitatea burgheză era de-abia în formare. Două secole mai tîrziu, comediiile lui Labiche și Scribe erau deja populare! Ar fi prea simplu să credem că spectatorul secolului al XIX-lea a dobîndit rafinamentul artei! Cum să ne explicăm, în cazul acesta, reacția publicului nostru la premiera cu *O scrisoare pierdută*? În situația francezului de la *Burghezul gentilom*, spectatorul român al *Scrisorii pierdute* își pierde cumpătul, din inexperiență artistică. Personajele piesei sînt confundate cu personalități politice ale timpului, la fel cum, la Paris, fiecare spectator credea că recunoaște în *personajele* lui Molière *persoane*. Amuzamentul unora (aceștia își devansau epoca) era tot atît de firesc ca și revolta celorlalți. Unele dintre piesele lui Molière au fost, un timp, interzise. „Actualizate“, ele provoacă și azi nemulțumiri. E o dovadă că publicul, departe de a fi omogen, se amuză, la comedii, din motive cu totul diferite.

Categoriile morale descrise în comedii sînt, în orice caz, greu detectabile în viața de toate zilele. „Caracterele“ nu s-au tocit, ele ordonează, ca și altădată, viața spiritului, numai că se feresc să se mai arate. În arta simulației morale au apărut tertipuri noi, adaptate condițiilor. Omul chibzuit este ușor de confundat cu avarul, fățarnicul — cu omul de lume, demagogul — cu insul prudent. Trecerea de la comedia de caractere la comedia de moravuri și de la comedia de moravuri la comedia de situații apare, în felul acesta, firească.

Cu ce ajută, așadar, comedia la perfecționarea naturii umane? Dacă fățarnicii devin mai prudenți, ipocriții se vor drapa în sinceritate. În loc să ascundă viciul, ca pe un lucru reprobabil, îl vor proclama, dîndu-i și acoperire morală:

nimic din ce este omenesc nu ne este străin. Semidoctul e doritor de goblenuri turcești, cu pașale și cadîne, cu cerbi și cu cetăți miraculoase. Caută mobilă stil, antichități, dar visează în secret, la un tablou cu o țigancă cu un sîn dezgolit, la o natură statică cu un pepene verde (îți vine să-l mănînci!), la un peisaj în care te-ai întinde vesel și fără griji, la o petrecere campestră cu mici idile desucheate. Bietul de el a renunțat la măruntele bucurii ale vieții. Cumpără pictură abstractă, albume de artă, discuri cu muzică simfonică! Noaptea acoperă tablourile cu draperii, ca pe demoni.

Publicul rîde cu mare plăcere la comediile lui Baranga, deși situațiile din piesele lui poartă, într-o măsură, pecetea timpului. Oportuniștii, oamenii lipsiți de scrupule, sînt, ca în basme, înfrînți de un abstract principiu al binelui, ca în comedia burgheză. Spectatorii lucizi (mă refer la categoria fățarnicilor) nu se recunosc în personajele întruchipate. Ar fi și imposibil, căci nimeni pe lume nu se bucură cînd este „demascat”. Cei lucizi își recunosc „metodele”, se văd periclitați în viziunea lor, dar nu încetează să creadă în moralitatea scopului pe care-l urmăresc. Sînt foarte puțini cinici pe lume și cei mai mulți dintre ei își teoretizează cu sterilitate cinismul, fără a-l pune în practică. Ticăloșii, în schimb, sînt acoperiți de principii morale, pe care le adoptă cu deplină convingere. Fără glumă, rareori găsești un ticălos conștient de propria ticăloșie. Instinctul este veritabila lui rațiune morală. Voi fi poate, autorul unei erezii literare: comedia ajută în două sensuri viciul. Demascînd, ea pune în gardă pe cei încercați de păcate și adoarme conștiința (vigilența) oamenilor de treabă. Oamenii de bună credință pleacă din sala de spectacol convinși că, mai devreme sau mai tîrziu, răul este dat în vileag.

Nu vreau să contest valorile educative ale comediei. Ea propune, fără îndoială, un ideal moral. Autorii de comedie nu urmăresc, în nici un caz, prosperitatea infracțiunii, ci folosesc, după puterile lor, un mijloc important de însănătoșire a climatului public. Exagerările îmi aparțin, dar ce adevăr, cîtuși de puțin însemnat, se poate impune în blînda cale de mijloc? Judecata cumpănită își are meritul ei în activitatea

practică, dar e cu totul nefolositoare speculației. Pe terenul ideilor pure, exagerarea provoacă un scurt-circuit, iar flacăra exploziei luminează și colțurile umbrite, pe care, în alte împrejurări, le-am desconsidera. Sînt convins că teatrul are un rol important în prezervarea binelui public. Pînă ce renasc sub o altă înfățișare, forțele răului, o dată demascate, se retrag în cochilia lor. Satira dă răului un timp de gîndire, îl învinge, fără a-l stîrpi, îl face inofensiv, pentru o bucată de vreme și timpul acesta e cîștigat pentru binele public, care are un moment de răgaz, de regroupare a forțelor. Ca și o lege aspră, ce pedepsește infracțiunea fără a stîrpi cauza ei, comedia suspendă viciul pentru o scurtă perioadă de timp. Nu-l abolește, nu-l alungă din lume, îl obligă să se ascundă în vizuina lui.

Răul și binele stau în fragilă balanță. Dacă am fi conștienți clipă de clipă de maladiile care amenință sănătatea firavului nostru organism, existența ar deveni un infern. Ca să fiu mai clar în expunerea punctului meu de vedere asupra comediei, voi recurge la o mică parabolă. Crucea Roșie internațională a anunțat eradicarea, pe toată suprafața globului, a variolei. Ar trebui să ne bucurăm de această nouă victorie a medicinei, dar iată că un teoretician al științei ne atrage atenția că dispariția maladiiei nu înseamnă stîrpirea virusului ei. Laboratoarele de cercetări medicale păstrează, în eprubete, culturi bacteriene. O dată eradicată maladia, nu se mai fac, niciunde, vaccinuri preventive și omul devine din imun, extrem de vulnerabil. E suficient să deschizi o eprubetă pentru a transforma un instrument de cercetare în armă.

Ce vreau să spun cu această parabolă? Mai întîi, că arta comediei, retezîndu-ne elanurile de mare optimism, ține trează conștiința morală. În al doilea rînd: că satira eliberează tensiunile sociale, menține starea de veghe, dar, în același timp, topește starea de conflict. Comedia nu este o armă a rațiunii, orice ar spune Mazilu. Ea digeră iraționalul, întocmai ca scorpia din poveste, și-l „scuipă” mai frumos și mai puternic. A lua în rîs înseamnă a des-ființa, a deposea de „ființă”. Omul batjocorit este atins în „demnitatea” lui. Semnul de egalitate care se pune între „ființă” și „demnitate” are apli-

cabilitate mai degrabă în cazul tragediei. Ruscanu se sinucide pentru că cele două noțiuni nu mai coincid. În lumea comediei lucrurile stau altfel. Carnavalul permite omului de rînd să rîdă pe seama *demnității* și *demnitarilor*. La sfîrșit, regele de carnaval este ucis, pentru a se marca trecerea dintr-o lume în care „totul este posibil”, într-o lume în care sînt posibile mult mai puține lucruri. Persoana „luată în rîs” era „des-ființată”, deposedată de *ființă*, o dată pe an, și atunci în planul ficțiunii sociale. Carnavalul poate fi o definiție a comediei. Și totuși o comedie de pe urma căreia nu ne rămîne nici un dram de speranță este o *comedie atroce*, ca *O sărbătoare princiară* de Teodor Mazilu.

Rîsul ne face, cu toate acestea, mai sociabili : numai prostul și nebunul rîd de unii singuri. Stanley Laurel, geniu al comediei cinematografice, alături de Chaplin, era de părere că rîsul este o formă a inteligenței și vanității : „Publicul rîde la comediile noastre, pentru că se crede mai deștept decît noi”. Într-adevăr, se rîde de cel care este sau pare mai prost, mai neîndemînat, mai ghinionist, mai încurcat în ațele vieții, decît cel ce privește, decît spectatorul. Rîdem de ajutorul pe care îl dă omului întîmplarea, dar și de bețele în roate pe care ni le pune, în cale, neșansa. Rîdem de tot ce pare sau este irațional. Acolo unde lipsește rațiunea, vine comedia și o reasează în drepturile ei. Niciodată, însă, în același loc.

Prostia nu cunoaște limite în literatura lui Caragiale : „Proștii mor prostia rămîne nemuritoare”. Zeu al comediei, prostia guvernează un univers comic de personaje tragice. În Olimp, comedia are zeitățile ei. Teoriile clasice ne învață că-n orice comedie este un sîmbure de tragedie. Mazilu susținea că orice tragedie este o comedie neterminată. Tragicul nu izbutește să dea o soluție acolo unde comicul găsește ieșirea din impas. Aristofan a făcut din Euripide un personaj comic, în vreme ce Euripide nu și-a imaginat că Aristofan ar putea face parte din universul tragic !

Ce te faci cînd doi tineri se iubesc, dragoste interzisă de dușmănia celor două familii ? Geniul comic se ocupă de si-

tuații fără ieșire? Ori se ocupă, dar găsește, în zidul temniței, trapa?

În *O scrisoare pierdută* Zoe este pe punctul să renunțe la „onoarea” ei, conflictul e rezolvat încă înainte de apariția lui Dandanache. Lucrurile se pot, în definitiv, aranja. Mai mult: în unele spectacole, Trahanache e la curent cu aventura Zoei, și, prin Cațavencu, și urbea este dispusă a se preface, pe mai departe, a nu vedea ceea ce „bate la ochi”. Din intriga *Scrisorii pierdute* se putea naște o dramă. Om de bună credință, Trahanache își ucide soția adulteră. Sau: umilită în fața orașului, Zoe își ia viața. Alte variante: rănit în orgoliu, Tipătescu ucide pe Cațavencu; legătura ascunsă nu-l mai satisface pe prefect, el ia hotărîrea să-l înlăture pe Trahanache, spre a da la o parte obstacolul ce stă în calea iubirii etc.

Întîmplările iau turnura din piesă pentru că domnul Caragiale — artistul s-a arătat indiferent la drama triumghiului. Trahanache nu vede ori se preface a nu vedea adulterul. Tipătescu și Zoe sînt mulțumiți că Trahanache nu vede, ori se preface a nu vedea. Știm foarte bine că ecuația, cu toate elementele ei comice, poate să ducă la tragedie. Personajul principal al dramei care se joacă în comedia *O scrisoare pierdută* e Cațavencu, el este agentul care transformă tragedia în comedie. Zoe e o femeie oarecare, vanitoasă, ipocrită, *influentă politic*. Ea nu se teme că își poate pierde onoarea: *situația* îi este în joc. Tipătescu nu-și poate pierde situația, ci *onoarea*. Burlac, el nu se poate compromite *politic*. De aici și relativa lui indiferență la șantaj. Nu-l arestează pe Cațavencu? Nu e pe punctul să-l ia la bătaie? Tipătescu rămîne cel mai inconsistent personaj din *O scrisoare pierdută*. Ciulei a încercat să-l integreze în universul comic. Toma Caragiu, actor de geniu, a citit partitura lui Tipătescu în registru comic. S-a văzut, însă, că Tipătescu nu poate fi comic în sine, ci numai în raport cu Dandanache și Cațavencu, în expresivitate involuntară.

Cațavencu se poate îndrăgosti de Zoe, dar nu o face. La rîndul ei, Zoe e gata să folosească toate farmecele pentru a obține de la Cațavencu scrisoarea. Nu este cazul, pentru

că scrisoarea a fost, a doua oară, pierdută. Când Cetățeanul aduce Zoei scrisoarea, femeia aproape că promite lui Cațavencu victoria în alegerile viitoare. De ce ar face-o? Din generozitate feminină? Dar e destul că, plastograf dovedit, Cațavencu este lăsat în libertate. Punerile în scenă de pînă acum au refuzat să vadă în Cațavencu un succesor al lui Tipătescu. La rîndul lui, Cațavencu *va fi ales*, căci Zoe, întruchipînd politica, e veșnic tînără.

Dandanache, pretindea Caragiale, își face apariția în comedie din rațiuni de compoziție. Mai prost ca Farfuridi, mai ticălos decît Cațavencu, Dandanache ar încununa o farsă politică. O *scrisoare pierdută* este, însă, mai mult decît atît. Dandanache nu apare din neant ca să împace antagonicele forțe ale puterii și ale opoziției în „groapa comună”. El este *soluția comică*, așa cum Cațavencu este *motorul comediei*. Dandanache e șansa reușitei, pe care Cațavencu o refuză sau o pierde. Forța lui Cațavencu nu este politică. El este artistul acestei comedii, chiar „autorul” ei. O declanșează, prin anunțul publicat în *Răcnetul Carpaților* și o încheie făcîndu-se animatorul demonstrației publice dată în cinstea noului ales. Cațavencu este „maestrul de ceremonii” al *Scrisorii pierdute*, micul ei demiurg.

Mantaua lui Caragiale

Citite astăzi, *Observațiile generale* ce preced în *Istoria literaturii române contemporane* de Eugen Lovinescu *Evoluția poeziei dramatice*, par scrise cu un toc muiat în două călimări și cu ochiul împărțit, fără să fie satisfăcut, între scenă și carte: „Punct final în evoluția genurilor, literatura dramatică reprezintă o fază de maturitate, pe care nu ne-o puteau da cei abia o sută de ani de dezvoltare, înțelegând prin aceasta literatura dramatică în sensul ei intim, și nu teatrul poetic sau eroic ce ține încă de lirism (...). Cu excepția unor piese poetice sau de idei, ea rămâne în cadrul literaturii pure, și cărora le putem aplica criteriile strict estetice, fiind acțiuni, cele mai multe nu trăiesc decât prin reprezentare, adică cu ajutorul unor elemente exterioare...” Mai trebuie să adăugăm că Eugen Lovinescu s-a lovit, în analiza poeziei dramatice, de lipsa textelor tipărite, pentru a întregi tabloul „corespondențelor” care leagă, mai mult decât continuarea unor tradiții, dramaturgia de azi, de opera dramatică produsă între cele două mari războaie: „O piesă nejucată, scrie Lovinescu mai departe, scapă, în principiu, judecății critice sau, în orice caz, o limitează numai la elementul literar. Chiar și despre piesele jucate (iarăși, firește, și cu excepții notabile) nu se poate vorbi cu competență decât dacă au fost văzute; lectura nu suplinește viziunea scenică. În al treilea rând, deși jucate, multe piese nu s-au publicat așa că din lipsa unui text scris, la care să se refere și criticul și cititorul pentru control, aprecierea circumstanțială e aproape cu neputință; critica nu se poate bizui pe memorie și pe bună credință”.

Spre deosebire de Eugen Lovinescu, am credința că lectura „suplinește” viziunea scenică. Dramaturgia este altceva decât teatrul și ori de cît succes s-ar bucura reprezentațiile cu *Patima roșie*, nu voi putea fi de acord asupra unor calități literare care nu se ridică la altitudinea operei dramatice a lui Camil Petrescu. Nu pot să cred în existența unei dramaturgii destinate scenei, și-a unei dramaturgii „de lectură”. În lanțul care duce textul dramatic de la tipăritură la reprezentația scenică trebuie să se producă o ruptură. Fie că interpretul textului, regizorul, nu are cheia care deschide universul imaginar, fie că „materialul” — actorii — nu conține substanța cerută de text. Nimic nu mă poate convinge că un text literar mediocru poate fi superior, din punct de vedere „dramatic”, unei capodopere a literaturii. Nu măsurăm virtutea literară sub imperiul fascinației pure a cuvîntului, deși ar trebui să o facem. În judecata noastră intră simțul arhitecturii, care nu este simpla știință a ridicării de clădiri. În construirea templelor grecești, coloanele frontonului sînt, de exemplu, înclinate spre înăuntru, pentru-a reda privirii de la depărtare iluzia verticalității. Simțul proporțiilor nu pleacă niciodată de la principiile unui constructor de serie. Marea arhitectură s-a făcut cu sfidarea legilor (de fapt cu respectul lor adînc), cu plăcerea de acrobație. Neputința de a ridica, în scenă, piese de rafinată construcție intelectuală se răsfrînge asupra textelor. Dacă regizorul e un simplu zidar, va refuza orice proiect îndrăzneț, din spaima că proiectul poate duce la ruină meritele lui de executant.

Să ne întoarcem la subiect. Deasupra începutului de veac XX planează, în poezia română, umbra uriașă a lui Eminescu. Urmașul lui, în linie directă, Macedonski, de-abia dacă se vede între epigonii poeziei și ideologiei lui Eminescu. La modă este, în schimb, Vlahuță. Deasupra lui Macedonski este Coșbuc. În urma geniilor se produce un mare „gol istoric”. Caragiale e ctitorul teatrului românesc modern și totuși, în imediata lui apropiere, își fac apariția Al. Davila, Deianvrancea, alții mai mici. Experiența lui nu a marcat evoluția teatrului european, deși avea însemnătatea operei lui Cehov și Ibsen, și nici a „poeziei dramatice” românești, cu toate că aflată abia

la începuturile ei. Pînă la Tudor Mușatescu nu există nici un urmaș al lui Caragiale. Tudor Mușatescu e și el un „bas-tard”. De sub mantaua lui Gogol a ieșit întreaga literatură rusă modernă. Ce a ieșit de sub mantaua lui Caragiale?

Să încercăm să sintetizăm. Evenimentele politice de la începutul veacului, răscoalele țărănești (în care s-a implicat și Caragiale!), războiul balcanic, primul război mondial, Marea Unire, au marcat conștiința națională, obligînd-o la atitudine eroică. Solemnitatea vremilor nu-și mai permite luxul de-a accepta un nou Caragiale. Evenimentele au grandoearea Unirii, a războiului de Independență, a marilor momente din istoria neamului. Cu toate acestea, un discurs parlamentar din 1882 (să reținem faptul că politicienii satirizați de Caragiale au fost eroi ai Independenței!) poate fi rostit (și este rostit!) și în 1919, schimbînd numai termenii ecuației, nu și formula ei. Oamenii politici, liberali și conservatori, nu și-au schimbat năravul. Dacă ar fi trăit în 1920 Caragiale ar fi scris tot *O scrisoare pierdută*, *O noapte furtunoasă* și *D'ale carnavalului*. Literatura română modernă nu a ieșit de sub mantaua lui Caragiale, ci *a fugit de sub ea*.

Direcțiile de evoluție a dramaturgiei române de după Caragiale ne sînt cunoscute, la fel și piesele care au rămas de pe urma lor. E bine să nu ne facem prea multe iluzii în legătură cu ele. Evoluția poeziei dramatice e, în literatura română, de-a dreptul paradoxală, cel puțin în perioada modernă. Cînd *Patima roșie*, dramă naturalistă cu efect întîrziat, fără prea mari attribute literare, dar bine așezată pe caractere și patologii, susținută pe o acțiune de melodramă, pătrunde în repertoriul clasic, în vreme ce *Capul de rățoi*, piesă atribuită lui G. Ciprian, feerie literară absurdă, de deschidere parabolică nu se joacă decît o singură dată în patruzeci de ani, e momentul să ne întrebăm dacă literatura dramatică și teatrul au, cu adevărat, canale de comunicație. Ruptura teatrului de dramaturgie nu s-a produs în epoca istorică a improvizației, cînd reprezentarea nu pretindea decît un *scenariu*, ci în perioada de maximă înflorire a teatrului burghez, cînd dramaturgia a renunțat la orice pretenție literară pentru a fi pe placul publicului „plătitor”.

Ciuta, Mușcata din fereastră, Tache, Ianke și Cadîr, Steaua fără nume, Domnișoara Nastasia, Jocul de-a vacanța, producții convenționale, susținute de o anumită poezie a decepției, devansează creația lui Blaga și-a lui Camil Petrescu nu numai în popularitate, criteriu destul de echivoc, dar și în statistica opțiunilor regizorale, pe care le socoteam de ordin intelectual. Piesa lui Anton Holban, *Oameni feluriți*, propune o lectură interioară, e o arhitectură de suflete. De la Appia și Craig am învățat însă, că scena poate fi și-o interioritate dilatată, în care putem simboliza sentimente. Ce altceva este teatrul expresionist german? Gib Mihaescu a scris o piesă cu personaje-obsesii, *Pavilionul de umbre*. Ea nu se reprezintă, părînd a concentra existența în cazuri clinice. Dar Despot Vodă ce fel de caz este? Restituirile istorice de notorietate ale dramaturgiei noastre prezintă mai multe cazuri clinice decît toată literatura dramatică inspirată de psihanaliză. Se pare că, în judecata istoriei literare, numai domnitorii au voie să fie „nebuni”. Noi știm de la Shakespeare și chiar mai de demult, că fiecare principe ține la curtea lui un „nebun”, de obicei un individ cu mult bun simț, care e gata, în orice moment, să spună adevărul. În comedia burgheză a veacului luminilor, „nebunul” ia înfățișarea comună a „omului din popor”. Critica interbelică a apreciat, cu o neegalată unanimitate, piesa Hortensiei Papadat-Bengescu *Bătrînul*. Textul nu s-a mai reprezentat din stagiunea teatrală 1920/1921, deși Eugen Lovinescu și George Călinescu au omologat piesa în repertoriul dramatic național.

Hortensia Papadat-Bengescu vine, ca și în romane, cu o lume de psihologii prea puțin comune pentru a capta interesul unui teatru ce se hrănește din automatisme. Marii romancieri fac, în teatru, regie; subminează rutina „punerii în scenă” pretinzînd autorului de spectacol imaginație creatoare.

Caragiale nu a avut urmași „legitimi” în dramaturgie, ci numai „batarzi”. Mușatescu l-a reeditat cu umor, dar nu s-a ridicat, oedipian, împotriva „tatălui” său spiritual. Urmașii de drept, Ciprian, Camil Petrescu și Blaga i-au contestat autoritatea. Caragiale ar fi scris „pe dos” toate dramele lui Camil Petrescu. Eugen Ionescu, „legatarul de drept”

al lui Caragiale, scrie într-o limbă străină, ca și Mateiu Caragiale, care refuză, în proză, orice contagiune de limbaj cu „tatăl”.

De sub „mantaua” lui Gogol au ieșit Gonțearov și Dostoievski, Andreev și Belii, Briusov și Bulgakov. Ce autor a ieșit de sub „mantaua” lui Caragiale? Va fi avut Caragiale „manta”? Ori a purtat, după model francez, pelerină? Teodor Mazilu datorează prea mult lui Caragiale pentru a face-o listă a datoriilor sale, vai, postume! L-am cunoscut, cu toții, la Capșa ori la colocvii, ne-am amuzat și l-am aplaudat. Cine și-ar fi imaginat că ascundea în făptura lui mărunță „moștenirea lui Caragiale” întreagă, tot așa cum Renașterea nu numai reînvia literatura antichității, dar înnoia spiritul ei? Prin Mazilu, dramaturgia română se ridică la demnitatea lui Caragiale. Mazilu, singur, a îndrăznit să iasă de sub mantaua lui.

Domnul Voltaire

Scriind adeseori mărunte „scheciuri“ pentru televiziune, monologuri, piese într-un act — difuzate în programe de pur divertisment, Teodor Mazilu, ni se părea pe cînd trăia, că-și compromite cealaltă latură, „serioasă“, a operei sale, făcîndu-se cunoscut, popular, prin ceea ce are mai puțin semnificativ și durabil. Ca și în cazul lui Caragiale, „opera minoră“ a lui Mazilu apare astăzi, cînd nu mai putem corija pedagogic pe autor, sub o lumină nouă. Iată, am recitit *Doamna Voltaire*, despre care am scris la momentul apariției. Cartea e o culegere de foiletoane, piese într-un act, pagini ce mi se păreau, altădată superficiale, scrise sub imperiul crizei de timp și de inspirație. Ei bine, paginile acestea nu stau mai prejos de publicistica lui Caragiale și, alături de ele, descoperim „momente și schițe“, monumente noi ale genului scurt.

Fapt curios, Mazilu — omul n-a stat nici un moment în umbra scriitorului, aș zice că l-a concurat, fiind un permanent spectacol. Cu toate acestea gloria postumă se arată încă zgîrcită cu acest spirit pe care nu mă sfiesc să-l apropii de geniu. Să fie de vină puținătatea trupului? Lipsa lui de participare directă la problemele ce frămîntau obștea scriitoricească? Dar Mazilu a fost întotdeauna de partea adevărului, pentru care avea cultul unui om de știință. Rarele lui intervenții la întîlnirile oamenilor de litere (îmi amintesc colocviul de dramaturgie de la Cluj, unde Mazilu a oferit un veritabil regal) erau în consens cu marile deziderate ale obștii. Și totuși... Rememorînd, îmi dau seama că poziția lui raționalistă era, cumva, dezimplicată: vizînd absolutul, pierdea din vedere relativul. Lupta pe baricade se duce cu

arma în mână ; Mazilu venea dezarmat, ca să propună un armistițiu.

Mazilu e unul dintre puținii continuatori ai lui Caragiale, dacă nu singurul. Mi s-a părut și mie, iluzionat de micimea orizontului acoperit de statura mare a celor în viață, că i-a lipsit un grad de „impersonalitate“ pentru a ajunge la înălțimea predecesorului său. Am căzut în păcatul de-a crede că Mazilu nu avea, în aceeași măsură, știința inefabilă de-a asculta limbaje, materia primă a invenției verbale. Recitindu-l pe Caragiale, am constatat că nici el nu scapă de umbra subiectivității și că personaje de ficțiune, din momente și schițe, pe care le adăposteam comod sub spectrul satirei, reiau cu seriozitate idei politice și sociale pe care Caragiale însuși le apăra în publicistică. Mazilu este într-adevăr personaj al comediilor sale (Ioan Buduca), dar nu mai mult decât Caragiale. În povestirile lui apare personajul-narator, individ „mijlociu“, reprezentant al bunului simț, „cetățean“, uneori gazetar. La Caragiale „publicistul“ („dumneata ca publicist...“) își vîră nasul peste tot. De acord, „publicistul“ nu este „Nenea Iancu“, ci doar un mesager al lui, o *mască*. Masca aceasta seamănă cu autorul ei ca un frate geamăn.

Ca și Caragiale, Mazilu își întemeiază arta pe dezvoltarea și transfigurarea unor genuri minore. Proza lui scurtă, și chiar dramaturgia e de neconceput fără practica foiletonului și a „scheciului“. Pînă la un punct, oscilația de gust și inteligență artistică este firească : imaginația nu poate lucra, la aceeași tensiune, cînd este presată de timp și de spațiu. La drept vorbind, nici publicistica lui Caragiale nu se ridică, pe toată întinderea ei, la înălțimea momentelor și schițelor, chiar dacă materia de lucru rămîne aceeași.

Fondul tragic al comicalui mazilesc este însă și mai evident decât la Caragiale. Nu înseamnă că Mazilu este superior lui Caragiale. Disocierile dintre comic și tragic, operate în *Ipocrizia disperării*, interzic, din punctul de vedere al autorului orice apropiere de tragic. Piese, foiletoanele, povestirile lui Mazilu pot fi prelungite într-un deznodămînt fatal. Dacă personajele nu se salvează prin propria inteligență, ori prin luciditate, le scoate din tragedie autorul, care nu vede

în tragic decît o chestiune de înțelegere. O sărbătoare princiară este, în fond, o tragedie, pe care o privești rîzînd și de la care pleci înfiorat. Romanul *Intr-o casă străină* dezvoltă epic ipoteze critice din eseuri : personajele ajung să se sinucidă „din ipocrizie“.

Forma modernă a tragicului constă, în literatura lui Teodor Mazilu, în a dezvolta aberant o situație lipsită de logică. Este motivul pentru care Mazilu a fost asimilat, în mod greșit, cu literatura absurdului, cu care nu are tangențe. El operează, cum i-a plăcut să susțină, „științific“. Procedoul „reducerii la absurd“ este, în matematică, o operațiune logică. Această rigoare îl apropie pe Mazilu de marii moralisti.

O bună bucată de vreme s-a considerat că lumea personajelor lui Caragiale descinde din mahala. S-a ajuns pînă acolo încît și *Domnișoara Nastasia*, care nu are nimic comun cu opera lui Caragiale, piesă naturalistă și de boulevard, a fost așezată în linia de moștenire directă. Unde este, la Caragiale, această lume de mahala ? În *O noapte furtunoasă* ? Rică Venturiano e gazetar de viitor și este de crezut că nu se amestecă într-o clasă socială fără veleități politice și fără statut social onorabil. În *D'ale carnavalului* ? Mai degrabă. În *Momente și schițe* apar însă miniștri, gazetari, proprietari, intelectuali, oameni politici și numai rareori indivizi din pătura de jos. Ce derutează este *spiritul de mahala*, ce se întinde ca o pecingine. Spiritul acesta nu aparține unui loc real, unei zone geografice, unei periferii ; lumea lui Caragiale este o „patrie sufletească“. Mazilu, abia, începe cu „descrierea“ mahalalei : *Bariera*. Romanul e mai degrabă un exercițiu timid. Scriitorul exersează procedee ale paradoxului comic pe o lume cunoscută și observată. Mai tîrziu, Mazilu va extinde procedeele comice la personaje din așa zisa „lume bună“ a anilor '50—60, la intelectuali în formare, la scriitori și poeți. În comediile de mai tîrziu, mediul social rămîne, în esență, același. Personajele aparțin categoriei intelectuale mijlocii : sînt semidocti, autodidacți, gestionari spoiti de cultură, șefi de ateliere de mobilă, o umanitate în genere mediocră, meschină, atinsă de veleitățile spiritului, pe care

le simulează cu stîngăcie. La observația atentă a țintei satirice se va vedea că această suburbie a spiritului nu este vizată direct. Limbajul, într-adevăr, aparține „mahalalei”. Ideile sînt, în marea lor majoritate, extrase din marea cultură. Mazilu atribuie unor mărunți funcționari ipocrizii intelectuale rafinate, mitologii contemporane, ale filosofiei și ale moralei. Literatura lui Teodor Mazilu e un pur joc intelectual, turn Babel de limbaje sociale și culturale.

Piesa într-un act *Binecuvîntatele chinuri ale iubirii*, exercițiu ingenios, cu unele fragmente de crud realism parabolic, e tipică pentru literatura lui Mazilu. Fabula nu are nici o însemnătate. Sasu, șef la o oarecare cooperativă, are nevoie de un post liber. Ca să-l obțină, convinge pe un subaltern să se căsătorească și să caute un alt serviciu. Drama care se joacă, în fond, este politică. Subalternul e individul fără putință de alegere; șeful — un demiurg, ce manevrează, cu firele puterii sale, oamenii deveniți marionete.

În teatrul lui Mazilu dispăre paranteza cu indicații de regie. Aceasta nu pentru că scriitorul ar renunța, în chip modern, la vanități de director de scenă, ci pentru că parantezele în care autorii dramatici subliniază, de obicei, *intenția* care se ascunde în spatele cuvintelor, *trece în text*. Personajele lui Mazilu nu se mai ascund. Varga, în *O sărbătoare princiară*, e numai *aparență*. Nu mai are esență: esența lui este text.

Dintre foiletoanele și povestirile din *Doamna Voltaire* se distinge *Simțul ridicolului*, analiză profundă a vanității bărbătești. Mazilu începe să scrie într-un registru nou, care se va generaliza în volumul *Pelerinaj la ruinele unei vechi pasiuni*. Demistificarea atinge zonele sensibile ale sufletului omenesc. Complexul sentimental e descojit pînă ce nu mai rămîne din el decît un sîmbure de ipocrizie și vanitate. Principiul „reducerii la absurd” funcționează fără nici un fel de cruțare, cu o luciditate de neegalat. Cu toate acestea, în delicata operație chirurgicală pe suflete nu predomină nici interesul științific și nici mizantropia, ci poezia tristă, de care este în stare un moralist.

„Bătrînul“ la 63 de ani

Opera de restituire a dramaturgiei clasice și interbelice a ocolit, pînă acum, piesa Hortensiei Papadat Bengescu, *Bătrînul*, socotită de Eugen Lovinescu „una din cele mai mari creații din literatura noastră“. Reprezentată, fără succes, în stagiunea 1920—1921 pe scena Teatrului Național din București, piesa nu e capodopera întrevăzută de Lovinescu. Perspectiva contemporanilor a fost sensibilizată, indiscutabil, de prestigiul întregii opere a Hortensiei Papadat Bengescu. Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Mihail Sebastian, ca să numesc numai pe cîțiva din partizanii *Bătrînului*, tratau cu toată seriozitatea lucrarea dramatică a Hortensiei Papadat Bengescu. E în afară de orice discuție faptul că dramaturgia nu a fost un capriciu al romancierei: „Nu știu ce vei crede dumneata, dar e singurul meu 'gen' în care mă simt (cum se zice) ca la mine acasă, și dacă piedicile ce se pun în calea unei piese de la tipărire pînă la publicare n-ar fi atît de mari, cine știe dacă n-aș scrie numai teatru“, se mărturisește scriitoarea lui Felix Aderca.

Capodoperă sau nu, *Bătrînul* rezistă și astăzi, la venerabila vîrstă de 63 de ani și e de mirare cum de atîta vreme prejudecata s-a opus unei restituirii din cele mai „spectaculoase“, dacă nu greșesc, a doua, ca însemnătate, după *Danton* — piesă considerată la rîndul ei cu neputință, de reprezentat. Acțiunea piesei are, în partea „vizibilă“, structura dramaturgiei de boulevard, deși nu lipsesc, nici la acest nivel, accente de emancipare feministă ibseniană. Hortensia Papadat Bengescu își subintitulează *Bătrînul* — „comedie socială“. Ipoteza se poate lua în considerare, dar am impresia că perspectiva

comică alterează substanța gravă a piesei. În *Bătrînul* nu există caractere comice și, cu excepția tabloului de familie antiburghez, nici situații comice propriu-zise. Comicul, dacă e vorba să-l descoperim în piesa *Bătrînul*, e de „viziune dramatică”, cehovian ; scriitoarea instalează personajele, într-o treacă lor umanitate, sub lentila moralismului sceptic, în lumina derizorie a cotidianului lipsit de orizont.

Fără a pune la îndoială calitatea de dramaturg a Hortensiei Papadat Bengescu, voi spune că scriitoarea, la fel ca și Camil Petrescu, vine spre teatru cu mentalitatea de romancier. Parantezele „de regie” fac din textul dramatic un roman prescurtat : Camil Petrescu dezvoltă, în paranteze, planul analitic ; Hortensia Papadat Bengescu își comentează personajele, construiește subsolul de *intenții*, într-un cuvânt — orientează interpretarea scenică. Firește, regizorul spectacolului se poate limita la textul dramatic propriu-zis, fără să ia în seamă indicațiile dintre paranteze. Așa face și Eugen Lovinescu, în rezumatul din *Evoluția poeziei dramatice* : „Redus la schema lui, subiectul nu e nou, și, prin final, e chiar discutabil. O femeie de mare distincție sufletească e părăsită sufletește și trupește de bărbatul ei ; când, însă, din calcul mai mult decât din senzualitate tardivă, Dinu voiește să o redobândească, pentru a nu deveni victima unei ambiții simple dezlănțuite, și pentru a săpa între dinșii ireparabilul, Gina se refugiază în garsoniera primului bărbat întâlnit, a lui Lunganu : gest discutabil ; după care se întoarce acasă în laboratorul Bătrînului, al socrului, cu aceeași resemnare, nu fără să fi pierdut din puritate în aventura ei de o noapte. Interesul piesei nu e însă în conflictul dintre Dinu și Gina, ci în legătura spirituală dintre Gina și Bătrînul, admirabil exemplu de afectivitate electivă. Prin viața interioară ce tremură în cele mai neînsemnate siluete ale acestei opere, dar mai ales prin vasta viață ce se revarsă din marea personalitate a 'Bătrînului' prin observație multiplă, ca și prin analiza nouă a unei legături spirituale, prin atmosferă de intelectualitate și, îndeosebi, prin acea armonie între fond și formă și lapidaritate aforistică a cugetării, această operă e una din cele mai mari creații din literatura noastră”. Dacă la repli-

cile personajelor adăugăm parantezele „de regie”, tabloul rezumat de critic apare în întregime schimbat.

Originalitatea piesei, vom vedea, nu stă în noutatea tipurilor și caracterelor. Jean e un Șbîlț (*Patima roșie*), iar acela din urmă iese de sub masca Actorului lui Gorki (*Azilul de noapte*): un *raisonneur* comic, mai aproape de clown decît de bufon. În prezentarea lui Lovinescu, Gina e o făptură de eprubetă, înger asexuat ce-și regăsește, pentru o noapte întreaga feminitate; Bătrînul ar fi, cum se și zice, de către celelalte personaje, un „anahoret”. În fine, din unghiul acesta, legătura dintre Gina și Bătrîn pierde orice consistență dramatică: „afinitate electivă”, ea se dizolvă, liric, în aerul rarefiat de spiritualitate. În *Istoria literaturii române...*, G. Călinescu se ocupă de piesă în treacăt, pentru a sublinia interesul Hortensiei Papadat Bengescu pentru cazurile patologice. *Bătrînul* ar fi „drama unui suflet de femeie delicat, neînțeles de tovarășul de viață, a unei ființe însetate de iubire. În realitate, e ceva mai puțin sau ceva mai mult. Este o dramă fiziologică, teatrul instinctului de procreație împiedecat în activitatea sa electivă cu care supraveghează puritatea rasei de arbitraritatea împerecherilor sociale. Pentru ce suferă *Bătrînul*, pentru ce-și urăște familia? Fiindcă, dintr’o eroare de selecție erotică, rasa i-a fost înjosită printr-o progenitură vulgară, a cărei expresie ultimă este Codea, imbecilul cu membrele moi. Oroarea lui Delescu e de natură sanguină. Paraliticul, epilepticul cu crize, istericul cu stări latente înfățișează o primejdie a speței sale normale, sănătoase. Ciudatul dușman al propriului său neam, tatăl care răpește din alcov pe soția fiului său, pentru o a apăra de un contact legal, este personificarea instinctului de continuitate a speței pe care Gina îl presimte fără să-l priceapă. Femeia caută să iscodească substratul sufletesc printr-un examen fizic”. Bătrînul se căsătorește silit, cu fiica gazdei. La rîndul lui, stabilește Ginei un bărbat, pe Dinu, fiul său. Sînt, amîndouă, căsnicii din

care dragostea lipsește. Codea, copilul monstruos, este simbolul, mai mult decât rezultatul, unei legături „monstruoase”. Dacă o ia pe Gina din alcovul „dragostei burgheze”, nu este numai pentru a împiedeca o altă eroare în continuitatea speței. Între Bătrîn și Gina există o afinitate electivă, nu numai, însă, de natură pur spirituală. Ei „fac un cuplu”, pe care convenția socială îl constrânge la sterilitate intelectuală.

Bătrînul este, în realitate, un studiu psihanalitic, singurul din dramaturgia română, ce nu s-a încumetat să coboare în apele tulburi ale conștiinței înainte de Hortensia Papadat Bengescu. Este epoca lui Freud și e greu de crezut că autoarea *Apelor adânci* a rămas în necunoștință de un subiect ce preocupă mediile intelectuale ale vremii. E curios cum de aspectul erotic, fundamental pentru înțelegerea personajelor și, în ultimă instanță, a conflictului dramatic, a scăpat, pînă acum, exegeților piesei. Personajele piesei văd, parcă, mai clar, deși le lipsește luciditatea să-și ducă intuițiile pînă la capăt :

„DINU : (se uită la grupul format din Gina cu Bătrînul cu un amestec de viu interes, cu aerul de a descoperi ceva care-l interesează. În privire și pe buze un surîs ironic). BĂTRÎNUL : Ce e ? DINU : Nimic... Imi părea destul de curios. Tatăl împotriva copiilor și apărînd nora de bărbatul ei și fiul lui. Mă interesează fenomenul ăsta al adopțiunii. E remarcabil. E contestarea drepturilor singelui. Are transpoziții interesante...”

Intuiția lui Dinu („tatăl... apărînd nora de bărbatul ei și fiul lui”) e deformată de perspectiva politică din care interpretează orice fapt :

„DINU : Așa în politică : Da, domnilor, nici fii, nici părinte, o singură familie aleasă liber”.

Realitatea există, parcă, numai pentru a se transforma într-un discurs parlamentar.

Lectura textului din paranteze este indispensabilă nu atât (pentru regizorul și interpreții piesei) în configurarea fizionomiilor, ci, mai ales, în studiul de psihologii și de relații. Nu sînt de neglijat nici considerațiile personajelor, unele despre altele: un perfect sistem de oglinzi, veritabilă hologramă, în care protagoniștii apar în trei dimensiuni. Examenul fizic interesează numai cît privește corespondența morală.

BĂTRÎNUL — un om destul de înalt, dar cam încovoiat, ceea ce-l face să pară mai mărunț, legat, dar nu gras (se va vedea că această caracterizare succintă se repetă, în termeni aproape identici, în cazul lui Dinu Delescu). Din cauza mișcărilor greoaie pare mai gras decît e. Capul frumos, cu păr mult, dezordonat, alb. Om de 58 de ani, după ținută pare mai bătrîn decît e. Ochii-vioi și tineri, fața — neregulată, nu urîță, dar obiceiul de a avea în permanență strîmbături care urîtesc; frunte superbă. În vorbirea cu ceilalți are tonul energic, „de ură”. Amestec simultan de atitudine foarte naivă cu atitudini profetice. Are ceva de clown, o și spune, într-un loc: tonul e prefăcut aspru, apoi caraghios; alteori vorbește scrișnind, cu voce rea, tăioasă, joasă, cu ținută amenințătoare. Atitudinea e diferențiată în relația cu fiica adoptivă: i se adresează cu dragoste, apoi iar comic, într-un fel glumeț, original, cu avînturi pe unele cuvinte, cu entuziasm repede curmat de vorbe fără șir, cu un bun simț simplu, cu o modestie pătrunsă de gravitate; cu pasiune științifică, cu o filozofie sarcastică, înaltă, temperată de slăbiciune, decepționată etc.

GINA — singurul personaj de prim plan pe care autoarea nu îl portretizează în datele fizice la intrarea în scenă. Heraru, prietenul de tinerețe al Bătrînului, este șocat de frumusețea ei. Bătrînul se arată mirat de apreciere, surprins, în fond, de posibilitatea ca Gina să intre în tiparul unei frumuseți ce se observă de la prima vedere: „Frumoasă, Gina? Nu știu! N-am băgat de seamă. Se zicea de nevastă-mea că e frumoasă, de fii-mea, de atîtea femei de care Gina e departe ca cerul de pămînt”. Sublinierea îmi

aparține. Gina nu este, totuși, o frumusețe ieșită dintr-un anume „standard”. Bătrînul, atît de „orb”, în aparență, o observă cu un ochi de bărbat versat : „Sînt case de alea unde povestești tu și Lyly a ta că sînt modele, tu ai un corp potrivit cu al muierilor alea”. Luca Delescu nu numai vede frumusețea Ginei, dar e gelos la gîndul că ar putea cîștiga și admirația altora. Cînd Gina se îmbracă pentru petrecerea prilejuită de apropiata numire a bărbatului ei ca ministru, Bătrînul nu-și mai reține gelozia :

„GINA : E lungă (rochia, n.n.) ? BĂTRÎNUL : O fi ! Totul e de unde începi să o măsoari. Cînd te deprinzi, îți șade foarte bine. GINA (jenată de neobișnuința decolteului n.n.) : Cînd te deprinzi !... Mie mi-e frig. Tot mi se pare că am uitat să pun rochia. BĂTRÎNUL : Tocmai (...) Nu pot să zic că nu este foarte plăcută, dar cu șorțulețul tău ești și mai drăguță”.

Cu șorțulețul, adică în rochia ei de vestală, răpită din alcov, de lîngă bărbatul ei și dusă în altar, unde se închină unei divinități. În scena finală, de întoarcere a Ginei acasă după noaptea petrecută cu Lungeanu, femeia scoate, din cufărul adus de Bătrîn, rochia de fiecare zi. Gestul este simbolic.

De frumusețea Ginei, chiar și ascunsă sub înfățișarea de Cenușăreasă, nu se îndoiește nimeni : „MARIA : Ce e drept, e frumoasă grozav Gina ! Te uiți la toate : Stavreasca, Vlăsidina, Popeasca. Ea e mai frumoasă (...) Și corpul adorabil. Albă, moale, delicată, subțire”.

O Cenușăreasă, s-ar zice, persecutată de o mamă vitregă, care-i devine soacră, și de fiicele ei. Numai că de această Cenușăreasă se teme și Cleo, fiica Bătrînului, alarmată de perspectiva ca femeile casei să nu devină „subrete” ale Ginei. Gina este o autoritate, are vocea „calmă și fermă, autoritate blîndă”.

DINU DELESCU — Mîini și picioare îngrijite și, în același timp, mari, musculoase. Deși palid, totuși un sanguin, în care sîngele apare violent. Temperament energic, voință, brutalitate dominată de cultură. Contrast puternic,

fizic și moral, cu Gina, care e calmă, delicată, hotărâtă dar sinceră și sensibilă. Totodată, timidă și curajoasă, foarte adevărată, dar concentrată. Dinu vorbește pretențios, ca la Cameră, dar nu ridicol. Se simte o vanitate enormă, ascunsă sub o falsă modestie. Aerul impozant nu-l părăsește nici când e singur. Înalt, legat, dar nu gras, mai mult osos, Dinu are ochi „pătrunzători”, gură senzuală. O dublă impresie de forță și șiretlic, de simpatie și respingere, dar, desigur, „cineva”. Supărările lui paralizează pe cei din familie, întocmai ca privirea șarpelui : el pare a întruchipa Autoritatea.

DOAMNA DELESCU — Bătrînul recunoaște, în conversația cu Heraru, frumusețea exterioară a femeii. În vorbire, soția bătrînului adoptă stilul pretențios, afectat.

CLEO — tînără, frumușică, cochetă, dar fără distincțiuni, deși nu comună. Are apucături de mahala subțire, ceea ce nu e de „mahala”. Furioasă, întrerupe mereu, cu ură. Vorbește alintat, plictisită ori, în contrast, obraznic.

LUNGEANU — elegant, distins, tip de om ușor obosit de cluburi, dar foarte tînăr și bine. E din acei ce nu-și pierde cumpătul niciodată.

În stabilirea distribuției, portretul fizic nu are importanță decît în ce privește cîteva date fundamentale, de orientare caracterologică și numai foarte larg fizionomică. Parantezele explicative sînt, însă, extrem de importante în determinarea relației de autoritate. Sub raportul personalității, Dinu Delescu pare să-și domine tatăl, pe Bătrîn. Sînt oameni, se zice undeva, născuți pentru putere. Dinu Delescu este unul din ei. Dorința lui pentru Gina nu este capriciu și nici, cum susține Lovinescu ivită „din calcul mai mult decît din senzualitate tardivă”. E născută chiar de senzualitatea stîrnită de „dorința altuia” : o vrea pe Gina cu atît mai mult cu cît femeia rezistă : „Revolta te prinde”, îi spune, simțind în obstacol un catalizator al dorinței.

Autoritatea e dată, în primul rînd, de forța banului. Familia se crede întreținută de către Dinu, de unde și dispre-

țul pentru Bătrîn, ale cărui preocupări științifice sînt, pare-se, străine de spiritul practic. În realitate, Bătrînul cîștigă pentru întreaga familie. Cariera politică a fiului său se datorează banilor primiți pentru o invenție și, iată!, chiar unor speculații de om de afaceri :

„HERESCU : Acum văd ce-ai făcut cu premiul cel mare. BĂTRÎNUL : Da... Am mai și speculat industrial cîte ceva, cînd nu se ajungea. Familia e un balaur. Inghite. Dar ei nu știu. Nu știu ! Cred că îi ține frațele lor. (*Rîde*) Trebuia o autoritate în menajeria asta. Eu ?... Sînt oameni făcuți pentru idei și oameni făcuți pentru comandă“.

Dinu e, dar, creația Bătrînului.

Raisonneur-ul piesei, Jean, definește cel mai bine autoritatea Bătrînului : „Bătrînul, sub aerele lui modeste, e de fier asupra unor lucruri, printre care banii“. Curtezan al lui Cleo, prieten cu Jean, Fred e intrigat de puterea Bătrînului :

„FRED : Va să zică, se face aici voia Bătrînului ? Asta e nou. JEAN : Așa e ! Nimeni nu ascultă de bătrîn, într-un fel, dar e așa, un fel nu știu cum să-ți spun, cînd nu suflă nimeni. Nici Dinu“.

Bătrînul e un tiran ce împinge în față fantoma propriei puteri, pe Dinu. Modestia lui Luca Delescu e o mască pe care o scoate numai în caz de forță majoră, cînd interesele lui sînt puse în joc. Nu se sfiește atunci să se arate stăpîn peste voința „celui făcut să comande“. Amenințat cu divulgarea unor afaceri de familie, Dinu o acuză pe Gina de infidelitate. Familia se asociază calomniei. Bătrînul ia apărarea Ginei împotriva soțului ei, înfruntă „puterea“. Dinu „se modează, se uită la grupul format de Bătrîn și de Gina, își mușcă buzele“. Bătrînul i-a făcut cariera politică, i-a creat, în familie, autoritatea, „i-a dat-o pe Gina“.

Așadar, nu numai parantezele explicative conduc către o altă lectură a piesei : textul propriu-zis are nuanțe, meandre, ambiguități ce s-au trecut cu vederea. Interpretarea pe care o propun nu urmărește să elimine, dogmatic, oricare altă versiune „scenică”. Un regizor e liber să construiască și „în răspăr” imaginea spectacolului său, altfel zis, „să se exprime”, fie și în dezacord cu textul, dacă ipoteza lui conduce la o reprezentare coerentă. E vorba, în paginile de față, de lectura textului dramatic, în litera lui.

Bătrînul nu este acel prototip de om de știință, claustrat între pereții unui laborator, surd și orb la toate. Calitatea lui intelectuală este incontestabilă și nu am de gând s-o știrbesc în cele ce urmează. Numai că, pe durata de timp cuprinsă în text, Luca Delescu nu este un om de știință, ci un îndrăgostit, nu este un abstras, ci un despot. El țese, în jurul Ginei, o uriașă pânză de păianjen în care o învelește ca într-un cocon. Bătrînul este, fără îndoială, cel mai complex personaj al piesei, dar această complexitate, *de tip eminemamente dramatic*, nu iradiază, la modul liric, din aura de spiritualitate. Dacă ar fi așa, piesa Hortensiei Papadat Bengescu ar fi, în adevăr, acea dramoletă boulevardieră, cu o soție delicată, uitată de soț, ca un obiect, în colțul unei camere, descoperită de bărbat când un altul dă s-o ridice de jos, ca pe-un lucru găsit. Această dramă nu numai că nu interesează, dar nu e decît un episod lateral, un accident care, e drept, reactivează veritabila dramă, a iubirii Bătrînului pentru Gina.

Afinitatea electivă presupune fuziunea în spirit, platforma comună de idee și aspirație. Gina, e drept, a studiat la Sorbona. La fel ca și Bătrînul, ea e *descrisă* ca om de știință. Se știe că lucrează mereu în compania Bătrînului, dar prima reacție în fața științei este, în piesă, de-a dreptul profană. Femeia se „minunează” diletant, ca un copil, străină de limbajul teoriei, în care ar trebui să comunice, în calitate ei de „asistentă”. Iritarea Bătrînului, pe deplin justificată, este lipsită de orice echivoc :

„BĂTRÎNUL : Știință cu femeile ! (*Gina, acum contrariată, tace. După un timp.*) Ei ! Ei !... (*Gina tace*) Te-ai necăjit, fetica tatii ? (*Gina tace. Bătrînul cu grije în voce.*) Gino ! (*Gina se întoarce și râde frumos.*) A ieșit soarele“.

Bătrînul nu are în Gina o colaboratoare, ci o iubită-fiică, pe care o ține alături, cu gelozie de Patriarh. Când Gina fuge în garsoniera lui Lungeanu, Bătrînul o urmează *cu geamantanul după el*, hotărît să rămână acolo : „Am venit să stăm cu toții“. Luca Delescu nu adusese, în geamantan, laboratorul, ci rochiile Ginei.

Strategia lui, în relația cu Gina, este aceea a unui seducător : îmbină tandrețea, duioșia, autoritatea, blîndețea, ironia. Recurge, la nevoie, la resursele de compasiune ale Ginei : „Sînt un bătrîn“. Cît o privește pe Gina, ea se lasă sedusă, dar, vom vedea, nu are rezistența Bătrînului în această iubire fără nici un viitor. Supusă mai multor asedii erotice, femeia le și provoacă și nu din cochetărie, ci din erotism reprimat. Nu duce, pînă la capăt, chemarea, decît o singură dată, dar și atunci pentru a găsi resursele viețuirii, pe mai departe, alături de Bătrîn. Fuga ei putea fi, totuși, catastrofală.

În casa Delescu, Gina își împarte ziua între laboratorul Bătrînului și biroul lui Dinu, ale cărui discursuri le scrie. Nu avem nici un motiv să punem sub semnul îndoielii inteligența Ginei, cu atît mai mult cu cît la serata dată de Dinu ea face dovada unei mari libertăți de spirit, uimind pe oaspeți. Problema care se pune nu este a capacității ei intelectuale, în afară de dubiu, ci a prezenței lîngă Bătrîn, în calitate în-doielnică de „asistentă“ a omului de știință. Pe durata reprezentăției, Gina apare în laboratorul Bătrînului în trei scene, dintre care două (*Gina, Codea, Bătrînul și Gina, Sandu Mireanu, Bătrînul*) sînt de agresiune ori de provocare erotică. Bătrînul nu este doar iritat de nepriceperea Ginei : cînd, ocupat de experiențe, „uită“ de iubirea pentru Gina, e gata s-o dea afară din laborator :

„GINA : 58 ! (Emoționată.) E ușor *mauve* ! BĂTRÎNUL : Ce-i aia *mauve* ? GINA : Liliachiu. BĂTRÎNUL (interesat) : A ! ! . . . GINA (cu reproș și admirație) : Ce răbdare ai ! BĂTRÎNUL : Și tu ce lipsă de . . . Lasă-te de laborator, lasă-te, ți-am spus. . .“

Interesată să dea Bătrînului statutul unui om de știință, abstras din cotidian și Ginei o consistență intelectuală, deasupra preocupărilor așa-zis femeiești, Hortensia Papadat Bengescu recurge la inserții de felul acesta, în care eroii sînt obligați, parcă împotriva voinței lor, să simuleze pasiunea cercetării. Deși dovedește o oarecare pricepere a fenomenului, Gina gafează „feminin“. La rîndul lui, Bătrînul retractează : în locul iritării își face loc tandrețea. Dragostea personajelor scapă de sub controlul autoarei, care încheie scena cu ironie involuntară. Servitorul Frantz întrerupe discuția celor doi, deviată de la știință la morală. Frantz „vorbește încet, cu un respect convins pentru cameră, pentru cei de acolo. E în felul lui un admirator al științei“ !

La moartea prietenului său, Bătrînul o adoptă pe Gina. Afecțiunea pentru fetița de altădată se transformă în iubire : ca să n-o piardă, Luca Delescu o căsătorește cu Dinu, reeditînd greșeala de tinerețe cînd, la rîndu-i, a luat de soție o femeie pe care nu o iubește : „Am legat ființa cea mai dragă, cea mai perfectă, fără să mă sinchisesc de fericirea ei“, se plînge el lui Heraru. În laborator, în retortele de alchimist, de anahoret se distilează dragostea lui.

La debutul acțiunii în scenă Gina și Bătrînul formează, deja, un cuplu. Dinu nu-i poate vedea decît „în grup“. Jean, *raisonneur*-ul, comentează, parcă, în numele autoarei :

„JEAN : Uitai pe cei mai nostimi dintre toți. Perechea ! Doamna Gina Delescu și Bătrînul. CLEO : Ce idee ?, o pereche ? JEAN : Da, o pereche, nu e rău ! E chiar bine. Aștia fac pereche, zău !“

Cei doi formează un cuplu, iar piesa este povestea dragostei lor. Tensiunea dramatică rezultă din avatarurile unei iubiri

prohibite, ce se satisface numai în planul imaginar. Liniile de forță ar putea fi descrise după cum urmează : Bătrînul folosește întreaga lui autoritate, forța lui de seducție, umilința pentru a o păstra pe Gina alături de el :

„BĂTRÎNUL (*se trage de haină, de buzunare, de păr*) : Tocmai eu spun asta ? O zdreanță, o cîrpă, o biată petică murdară, urîță și nefolositoare. GINA (*suferă, îl oprește cu mîna de a vorbi*) : Tată, tată !...“

Cînd insuficiența virilă apare în chip manifest, Bătrînul lici-tează pe cartea milei și cîștigă „levată“ : Gina se reazemă de umărul lui. El o netezește pe frunte. Seducătorul nu are întotdeauna chipul unui Don Juan. Iubirea pentru Gina îl transfigurează : „Se înalță semeț, i se luminează fața, de o senină simțire sublimă de afecțiune devine aproape frumos“. Bătrînul nu se crede cu adevărat „bătrîn“ : o spune Ginei spre a fi contrazis. Recunoașterea infirmității provoacă, în sufletul îndrăgostit, reacția compensatorie, e armă de seducție. De altfel și Heraru descoperă trucul : „Tu ești un cochet cînd te faci bătrîn. Ești foarte bine“.

Gina provoacă și ea pe Bătrîn, ca pentru a se asigura de dragostea lui, dar caută, în același timp, să-i scape. Femeie și tînără, Gina are momente cînd nu se mulțumește cu simulacrul unei iubiri ce se hrănește din garanții, perpetuîndu-se într-un veșnic preludiu. Dragostea lor se oprește la retorica expoziției, se confirmă neîncetat și steril.

Bătrînul e un seducător de tipul lui Codrescu (*Adela*), satisfăcut de posesiunea în imaginar, cu care-și consumă dorința. Spre deosebire de personajul lui Ibrăileanu, Luca Dulescu *nu are de ales*. Gina e fiica lui adoptivă, soția fiului său. Pentru că nu o posedă, o ferește de orice altă agresiune erotică, desfășurînd o extrem de abilă strategie a interdicției și denigrării. Cel dintîi agresor al Ginei e Codea — infirmul, „monstrul“ — fixat cu dragoste maniacă asupra femeii. Codea „o miroase pe păr, pe haine, o pipăie“ În fața

Bătrînului are loc un „viol”. Codea „o sărută mult, ea rabdă cu dezgust, apoi îl gonește. Se așează pe un scaunel și o mîngîie pe mîini, ea îl dezmiardă pe păr, apoi țipă, fără voie. A mușcat-o de gît”. Bătrînul îl alungă pe Codea cu o violență neobișnuită :

„BĂTRÎNUL (*aspru de tot, țipă*) : Ieși ! GINA : Mă iubește, ai spus. BĂTRÎNUL : Tocmai. (*Cu teamă*) *Îți interzic. Adineauri te-a mușcat. (Strînge pumnii disperat de cazul ăsta nenorocit.)* Ce blestem ! GINA : Rabzi nițel. I-o biată ființă fără minte, fără mamă. (*Se reia rușinată*)“

Paradoxal, dar, alături de Bătrîn, Codea e singurul cu adevărat îndrăgostit de Gina. Cînd femeia dispăre de la petrecere, în aventura ei de-o noapte cu Lungeanu, Codea pornește în căutarea ei. Se întoarce în zori, răvășit.

Dorința renăscută a lui Dinu pentru Gina îl revoltă pe Luca, dar știe să i se opună. Interesant este faptul că Gina se refuză, cu oroare, dorinței soțului ei. Prima explicație a psihologiei feminine o dă Lovinescu : Gina este jignită în demnitatea ei și, spre a „săpa ireparabilul”, se dăruie primului bărbat. Acestei motivații, fără îndoială, întemeiată, i se poate contrapune o alta : Gina nu fuge de asiduitățile bărbatului ei, ci de dragostea Bătrînului și de iubirea ei pentru Bătrîn. Ea încearcă să sapa ireparabilul între ea și Luca Delescu, de care este cu mult mai legată. Mai înainte de agresiunea lui Dinu, Gina îl provoacă pe secretarul aceluia, Sandu Mireanu :

„SANDU : Nu-ți plac, desigur. Sînt bărbat și dumitale nu-ți plac bărbații și iubirea. GINA (*glumeț*) : De unde știi dumneata ? BĂTRÎNUL (*ironic*) : Parcă ți-ar părea rău, tinere ! Așa ! De unde știi dumneata ?“

Scena are loc în prezența Bătrînului, care, pentru moment, se arată mai degrabă amuzat superior de „naivitatea” tînărului. În necunoștință de cauză de dragostea Bătrînului, Sandu insistă :

„SANDU : Eu te ador. GINA (*jumătate glumeț*) : Mai încet. Vorbește mai încet. Prostiile astea trebuie spuse încet. Să-ți pară numai că le auzi. Să nu fii sigur. SANDU : Nu-mi spui nimic ? GINA : Nu !... Sînt proastă... ca o fată. (*Melancolic, glumeț.*) Adică, vine vorba, cum erau odată fetele“.

Tonul Ginei, *glumeț*, devine, la declarațiile lui Sandu, numai *pe jumătate glumeț*. Femeia pune surdina declarației pentru că de față este Bătrînul și nu pentru că ar crede că, în adevăr, „prostiile astea trebuie spuse încet”. Bătrînul, se va vedea, înregistrează conversația și nu pierde prilejul, îndată ce tînărul iese din cameră, de-a-l minimaliza :

„GINA : E un camarad plăcut. BĂTRÎNUL : Îți place ? Îți place !... dacă-ți place ! GINA (*mirată*) : Tu nu găsești ? Credeam... Stăm cu toții aici. BĂTRÎNUL : Credeai bine. Credeai că sîntem de aceeași părere întotdeauna, adică eu de a ta cu ochii închiși. GINA : Îți displace Mireanu ? BĂTRÎNUL : Adică... nu-mi place“.

O ecuație care părea postulată e răsturnată : „credeai că eu sînt de părerea ta cu ochii închiși” vrea să spună contrariul — Gina este aceea care e de acord cu ochii închiși. Atacul Bătrînului abia începe :

„BĂTRÎNUL : Tu stai mereu, cînd vine el, pe canapea, și eu la masa mea (...). De acolo îl vezi într-un fel avantajos. Cu atît mai bine. Eu, de aici, îl văd din spate.

De la masa asta nu știu cum dracu se văd toate de la spate... E o poză ingrată. Mai ales pentru privitor (...). Poate eram și eu mai fericit dacă eram așezat în altă parte... Ei ? GINA (îl ascultă admirativ ; așteaptă să mai spuie.) Și pe mine, dacă vreodată m-ai vedea din altă parte ? (se reazemă de el, îngrijată și dezmiardată)“.

Cei doi se mulțumesc cu declarații de dragoste, pe care le primesc în chip de recompensă pentru fidelitate. Favorizat de concursul de împrejurări, Bătrînul trece la „scena balconului“, mărturisire a iubirii sub pretextul dizertației morale :

„BĂTRÎNUL : Pe tine nu te văd deloc. Oamenii *pentru noi* (pluralul unanimității, n.n.) se împart în două : cei pe care-i tot cîntărim, *indiferenții*, și cei pe care nu-i mai putem vedea. Pentru care sîntem orbi ! Cei pe care-i iubim. Tu ai scăpat. Pe ăștia îi prindem cu toate calitățile ocularului miraculos al dragostei. Parcă sînt ei ceva mai mult ca altul ? Ne-am legat de capul lor, atîta. Și de capul nostru s-a legat boala. Boala miraculoasă : Iubirea !“

Trecerea de la „eu“ la „noi“ e semnificativă : Bătrînul o implică pe Gina în sentimentele lui, o obligă să-i împărtășească iubirea.

Gina e, poate, la fel de interesantă sub raportul complexității psihologice ca și Bătrînul. Ea joacă o partidă dinainte pierdută : prinsă în plasa Bătrînului, nu are scăpare, dar caută fuga, de parcă ar voi să se convingă de zădărnicia efortului ei. La serata dată de Dinu se aruncă de gîtul lui Sandu Mireanu, pentru a-și convinge soțul de adulter. Sandu dă, în mod firesc, înapoi. La capriciul femeii care l-a refuzat în scena rezumată mai sus, el răspunde cu firească

prudență. Gina problematizează refuzul lui Sandu, punându-l în ecuația „cavalerismului”. Pentru Mireanu, situația are aspect pur social. Lovinescu are iarăși dreptate când vede în aventura Ginei cu Lungeanu un act „discutabil”. Lungeanu nu are ce pierde : nu este nici, propriu-zis, prieten cu Dinu, nici subaltern al lui. O place pe Gina ; are educația și cultul virilității. Abia la consumarea aventurii se înfioară de calitatea sufletească a Ginei și o regretă, fără să lupte pentru redobândirea ei. Din unghiul de vedere simbolic, Lungeanu o posedă pe Gina „fără să o atingă”. E partenerul ideal pentru escapada deziluzionată. Gina îl urmează pe Bătrîn, definitiv supusă, după ce a încercat totul pentru a scăpa de sub puterea lui.

Este momentul să schițăm portretul moral al Ginei, tînăra, seducătoarea femeie îndrăgostită de un bătrîn. Cum am văzut, „bătrînul” are farmecul lui, care-o cîștigă pe Gina. Fiica adoptivă este, vădit, îndrăgostită de „Tatăl” ei, alături de care nu găsește doar ocrotire paternă („fetița tatii”), ci și sprijin viril.

Să reexaminăm relația Ginei cu Dinu. Căsătorii de Bătrîn, ei rup, după un timp, legătura conjugală. Dinu își găsește o amantă ; Gina — un iubit spiritual. În acest triumf al dorinței Dinu face simplă figurație pînă în seara când o descoperă pe Gina. Am analizat atitudinea Ginei la serata dată de Dinu din mai multe unghiuri de vedere. Rămîne să vedem ce îl determină pe Dinu să-și revendice drepturile asupra soției, după ce a ignorat-o atîta vreme. Pasiunea „tardivă” a lui Dinu se naște mai înainte ca Gina să simuleze dragostea pentru Sandu Mireanu. Presupusul adulter îl în-tărîță pe bărbat, dar nu provoacă dorința, ci numai o în-tărește. Refuzul Ginei îl îndîrjește, plecarea ei la Lungeanu desăvîrșește o operă de seducție : la originea dorinței lui Dinu e pasiunea pură, pentru femeia lîngă care a trăit fără s-o vadă. Gina „i-a fost dată” de către Bătrîn ; a primit-o,

ca pe-un dictat. Este interesant de observat că relația Ginei cu Dinu este de camaraderie fără reproș, pînă în momentul cînd soțul, cu adevărat îndrăgostit, ridică pretenția matrimonială. Gina nu-l disprețuiește pe Dinu, e secretara lui. În abstract, nu ezită să-l pună alături de Bătrîn, într-un cuplu tată-fiu de redutabilă autoritate. Indiferent față de Gina, în prima etapă a căsniciei lor, Dinu este pe punctul s-o acuze și chiar s-o condamne cînd este în joc cariera lui politică. În final, o urmează în casa lui Mircea Lungeanu, deși interesul politic îl reclamă aiurea. Scena petrecută acolo între soț și soție consfințește capitularea definitivă a bărbatului, care acceptă condițiile puse de către femeie. Să nu uităm, că, în piesă, Gina și Dinu se despart ca buni camarazi, acceptînd, fiecare în felul lui, o situație de compromis. Gina se întoarce în casa Delescu, dar nu ca soție a lui Dinu, care renunță la toate pretențiile lui, ci, la fel ca înainte de serată, ca „amantă spirituală” a Bătrînului. Lupta cu Dinu e cea mai grea bătălie purtată de Luca Delescu în campania lui de „cucerire” a Ginei. Obstacolul ce se ridică împotriva dorințelor lui este chiar dragostea lui Dinu pentru Gina, pasiune tîrzie, împotriva căreia nu poate lupta, lipsit de argumente morale. E singurul moment în care Gina îl ajută, respingînd pe unicul adversar de temut. Bătrînul și Gina își apără, cu prețul mai multor renunțări, cetatea de singurătăți trăite în doi.

Lungeanu, pentru care Gina are o oarecare admirație, este o pradă ușoară, este, din punctul de vedere al Bătrînului, „agresorul” cel mai puțin periculos, deși principalul beneficiar al întregului concurs de împrejurări :

„BĂTRÎNUL : Pe ăsta îl iubești ? (*arată spre Lungeanu.*) GINA : Nu. Dar am făcut experiența că aș fi putut iubi dacă aș fi umblat mai mult prin lume”.

Pe Bătrîn nu-l sperie pretenții, știe să-i compromită și are puterea să-i țină la distanță. Găsește mijloacele să-l domine pe Dinu, „interzice” iubirea lui Codea. Acest Ulise al iubirii, seducătorul fără calități de seducție, dar abil și tenace, se teme de sufletul femeii :

„BĂTRÎNUL (*nervos*) : Gina !... Tu acum... la noi... tu ai să te gîndești la lucrurile astea ? Am închis ușile, urechile, gura, ochii... *am suferit* (s.n.)... Am luat un copil de pustnic (nici șantajul sentimental nu este de disprețuit în opera de seducție, n.n.), crescut între cărți și flacoane... și intră iar... (*cu necaz*) Iar intră viața ?”

Gina este definitiv prinsă în plasa păianjenului :

„GINA (*surîde trist*) : Nu intră... nu iese... rămîne acolo unde sînt oamenii... Doarme și într-o zi e deșteaptă”.

Replicile de aici sînt de cea mai mare însemnătate pentru înțelegerea relației Bătrînului cu Gina. În ele dispăre și cea mai mică umbră de echivoc. „Tu zici ? !”, impută Bătrînul Ginei aventura, care, în fond, le aduce salvarea. „Nu-ți fie teamă”, răspunde Gina. „Aici (în casa lui Lungeanu, n.n.) îmi vin ideile astea (...) noi vom trăi ca și înainte”. Asigurările Ginei sînt jurăminte îndrăgostite. Reproșurile Bătrînului ating în ea un domeniu de libertate la care nu vrea să renunțe. Noaptea petrecută cu Lungeanu îi aparține, a marcat-o. Gina revendică drepturile unei aventuri la care n-a obligat-o nimic : „Aide, nu fii așa de zgîrcit... numai astăzi”. Bătrînul cere totul pentru el, este „zgîrcit”, avar, stăpîn pe o „avere” pe care nu o cheltuiește. Gina îi aparține, pe mai departe, o altă Gina, schimbată în numai o noapte :

„BĂTRÎNUL : Gina ! Tu ai devenit, așa, deodată, mai mintoasă, mai făcută”. GINA (*naiv, întrebător, gîn-*

ditor) : E destul o noapte ? BĂTRÎNUL (*jumătate hazliu, jumătate disperat*) : Eu nu știu“.

Întrebarea Ginei, replica Bătrînului, dimpreună cu parantezele de regie dau cheia întregului conflict. Ce poate să însemne „disperarea“ Bătrînului, ca răspuns la întrebarea Ginei ? Ce semnificație are acel „Eu nu știu“ ? Bătrînul *nu* știe ce poate schimba o noapte petrecută cu Gina. Nici cît poate schimba o noapte petrecută de Gina cu un alt bărbat. Piesa Hortensiei Papadat Bengescu este o dramă psihanalitică. „Tu erai un urcior de lut curat, îi spune Ginei, pentru apă limpede și au turnat în tine venin. Și acum ești un urcior curat plin cu otravă“. Nu insist mai mult asupra acestei replici care, și ea, poate fi răs-tălmăcită din perspectivă psihanalitică.

În mediul burghez, simbolizat de familia Delescu, Bătrînul, om de știință și instanță morală supremă, reprezintă pentru Gina un ochi de lumină. Atracția resimțită de Gina își are originea în apa tulbure a unui erotism îndelung reprimat. Erotica legăturii lor interzice iubirea fizică, limitată la tandrețe epidermică : „GINA : (*stă rezemată de Bătrîn. Întîi, încleștată cu putere de el, apoi, treptat, mai moleșită, apoi, ca un copil care adoarme după plîns, tresare din cînd în cînd, mai strînge pe Bătrîn, își culcă capul pe umărul lui tot timpul*)“. Explicațiile autoarei pun între paranteze, cum verbul într-o propoziție eliptică de predicat, domeniul sexualității. În fapt, Gina se teme de partea de umbră a conștiinței, își reprimă senzualitatea, din oroare pentru mizeria erotică :

„GINA : Omul e vinovat, senzual și josnic. Dacă oare va trezi (Dinu, n. n.) în mine senzualitate și josnicie ?“

Și în final, adresîndu-se Bătrînului :

„GINA : Aidem acasă. Nu sînt nici femeie de iubire, nici de ambiție. Furtunile astea cer temperamente mai puternice. Eu prea am crescut în umbra geamurilor și în mijlocul eprubetelor, între doi bătrîni. Cînd mă gîndesc la Sanda (amanta lui Dinu, n. n.), la el... Ce greu e traiul lor“.

Rămîne de văzut în ce fel se satisface, în plan imaginar, dorința erotică la Bătrîn și la Gina. Mîngîierile paterne, îmbrățișările părintești, micile intimități nu pot satisface pe un seducător, a cărui țintă, fie ea imaginară, e împlinirea dorinței. Bătrînul posedă himera Ginei în *muncă* :

„GINA : De iubire sînt vrednici puțini. BĂTRÎNUL : Și munca e tot iubire. GINA : Da... *dar nu e iubirea* (s. n.)“.

Replica Ginei sintetizează conflictul piesei *Bătrînul*. Pentru ea, munca (Bătrînul) nu este decît un refugiu :

„GINA : Eu, din nefericire, nu iubesc. N-am acel ceva care te face să treci peste tot. Am auzit și eu că sînt vijelii care te aruncă în noroi și te ridică în cer, vijelii de care nu te poți apăra (...). Munca e refugiul cel mare. Am pe tata. Se vede că sufletul meu e mic. Poate să-și umple măsurile“.

Lectura piesei se încheie aici, cu regretul că nu a epuizat semnificațiile unei relații în care subconștientul joacă un rol important, deși clandestin, în voința personajelor și, poate, a autoarei. „Poate că sîntem perversi pînă dincolo de conștiință“, glosează Lungeanu. Pînă la noi revizuiți ale textului, amintesc cititorului schimbul de replici din final, în care Bătrînul (Oedip) și Gina (Antigona) sînt conștienți de condiția lor :

„GINA : Parcă sîntem Oedip și Antigona. BĂTRÎNUL : Așa se lovește. Eu, Oedip..., tu, Antigona“.

Este concluzia unei lecturi din Freud.

Piesa *Bătrînul* suferă, ca și romanele Hortensiei Papadat Bengescu, de neglijență stilistică. Topica, de inspirație franceză, face replicile greu de rostit. Pentru buna reprezentare s-ar impune o *restaurare* a textului, o *împrospătare* a limbii, o „descoperire“ a culorii ca la vechile tablouri, atinse în *vernīs*. Hortensia Papadat Bengescu a scris o operă dramatică durabilă ce trăiește, înainte de toate, prin forța relației dintre Bătrîn și Gina.

Regina Iocasta și fiul ei Oedip

*Autorul este destinul personajelor sale. Ideea aparține prozatorului și eseistului Radu Petrescu (vezi *Părul Berenicei*). Personajul tragic nu se abate de la destinul ce i-a fost scris. În convorbirile pe care le-am purtat în două seri de vară molcomă, conducându-ne, unul pe altul, spre „casă”, Radu Petrescu a dezvoltat, mai pe larg, ipoteza lui critică. Mai târziu, când am cunoscut piesa lui Constantin Zărnescu *Regina Iocasta*, ne-am revăzut. Piesa nu se tipărise încă. I-am povestit-o, refăcând, pentru a cîta oară? traseul de la Pitar Moș la *Athénée Palace*. N-a mai avut răgazul să citească *Regina Iocasta*, s-a arătat însă captivat de ideea piesei, pe care am căutat să i-o fac tangibilă prin cîteva imagini. Una din cele mai importante replici ale piesei lui Constantin Zărnescu, pe care-o socotesc una din cele mai importante realizări ale teatrului mitic românesc, este aceasta: „Mi se șterge din minte tot; de parcă mi-ar șterge amintirea un zeu”. Personaj tragic, Iocasta își cunoaște destinul. În viața personajului tragic, totul e scris. Tragedia grecească pune scriitura pe seama zeilor. Oracolul ar fi, în această triadă, *naratorul* scriiturii zeiești. *Așa mi-a fost scris*, zice omul de rînd din zilele noastre, acceptîndu-și destinul, „scriitura cerească”. Personajul tragic nu-și trăiește, propriu vorbind, destinul, ci îl citește. Între *autorul implicit* și *cititorul implicit* Radu Petrescu introduce personajul ca cititor al destinului său. Personaj *de dramă*, Creon nu e văzut de zei, destinul său e „liber”: „Dar mie îmi place să trăiesc ca un om pe care zeii nu-l văd”.*

Ideea de a scrie tragedia reginei Iocasta apare, pentru prima oară, în romanul lui Constantin Zărnescu *Meda Mi-reasa lumii*, rezumată de Meda : „...citind însemnările unui savant al psihiei, am fost supărată când am constatat că el a oprit lucrurile la dragostea incestuoasă a lui Oedip pentru mamă, în această viziune pornind de la Oedip și neînțelegând deloc tragedia Iocastei ; și chiar mai rău : nici femeia timpului său neînțelegând-o... Aș face, dacă aș gândi această piesă pînă la capăt, să se înțeleagă prin orbirea lui Oedip o interdicere și o neputință de sine însăși a spiritului bărbatului de a descifra și de a suporta omenește o tragedie născută și trăită de o femeie, o dramă tainică, crudă, urmînd legile imperturbabile ale destinului, pe care tot numai o femeie le-ar putea îndura, descurca, dezlega... Ori, iată că un artist, bărbat politic al unei epoci antice, distincte, îi interzice personajului său, o femeie, să își trăiască marele destin pînă la capăt, aproape că i-l ignoră, îl ascunde. Și, din ce cauză?... De ce a pus-o oare să sufere numai în gineceu și să nu apară în fața societății?... Poetul tragic îi șoptește altundeva fetei Ismena, când aceasta ezită în a o ajuta pe Antigona : „Sîntem femei, Și pe bărbați a-i înfrunta Noi nu putem...!“ În cuvintele Medei vorbește Constantin Zărnescu, destin al Medei și autor al *Reginei Iocasta*.

Oedip apare, la Constantin Zărnescu, în chip de personaj de dramă, ca și Creon : el este scris de către zei, nu e și cititorul acelui mesaj. Scoțîndu-și ochii nu numai se pedepsește pentru incest, dar, ca și Iona, care-și spintecă burta pentru a întoarce drumul cunoașterii către sine, orbit, Oedip nu mai vede lucrurile dinafara lui, se scufundă, cu ochiul interior, în apele tulburi ale conștiinței sale. Omul modern (personajul modern) caută să se elibereze de prescriere. Dacă urmărim evoluția romanului, așa cum o explică Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe*, descoperim aceeași tulburătoare eliberare a personajului de ficțiune de sub tirania autorului lui. În romanul modern personajul nu mai are destin, de-abia dacă are-o istorie. Prozatorii creează eroi care

„le scapă din mână” ; insesizabile, nu mai urmează *destinul scriiturii*.

Regina Iocasta răstoarnă ecuația tragică, recitind mitul prin prisma lui Freud, cu interes apăsător pentru psihologia abisurilor. Oedip răscolește în straturile adânci ale subconștiinței sale, torturat de imagini simbolice al căror sens se relevă puțin câte puțin. Alături de tragedia Iocastei, care se zbate în plasa cuvintelor din care-i *scris* destinul ei, Constantin Zărnescu „dramatizează”, ca să zic așa, „complexul lui Oedip”, tragedie a speciei. Forța dramatică a piesei e concentrată în relația mamei cu fiul. Virtuțile ei literare, cu mult mai numeroase, se sprijină pe simboluri poetice cu valoare de mit și pe structuri narrative de excepțională forță de evocare, cum e, de pildă, monologul în care Oedip povestește împrejurările în care l-a ucis pe Egist.

De la întâiul pas în teatru, Constantin Zărnescu intră în rîndul celor mai buni dramaturgi contemporani. Piesa nu s-a reprezentat încă, deși mai multe teatre au inclus-o în proiectele lor de repertoriu. Este posibil ca această tragedie de indiscutabilă valoare literară, dublată de un original eseu antropologic, să aibă „soarta” dramelor lui Camil Petrescu, socotite și azi „piese pentru lectură”. Constantin Zărnescu urmează o singulară experiență scriitoricească, exhibare autobiografică de proiecte intelectuale și de cărți „à venir”. Se face personaj al ficțiunilor sale, ca în *Clodi Primus*, ori anticipează, ca în *Meda Mireasa lumii*, prin intermediul altor personaje, opere pe care, mai târziu, le scrie el însuși. El se povestește *ca scriitor*, lucrînd neîncetat la o singură Carte, *text* mereu perfectibil ; se întoarce la fiecare pas pentru a șlefui un detaliu, pentru a șterge un fragment, anticipează și construiește proiecte noi în blocuri de piatră neatinse cu dalta.

Constantin Zărnescu nu-mi poate oferi nici o surpriză : ne cunoaștem prea bine. Ne-am întîlnit prin scrisori și, mai înainte, prin surzenia care ne-a atins în copilărie, marcîndu-ne, poate că decisiv, biografia. El *își ascultă* cu foarte multă atenție *fraza*, cu urechea interioară, pe-atît mai ascuțită pe cît scad puterile lui de-a auzi *vocile lumii*. Într-o

proză pe care-am publicat-o la douăzeci și trei de ani, pe când nu aveam cunoștință de existența lui Constantin Zărnescu, am încercat să construiesc o micro-lume fără cuvinte, o încăpere în care un copil, pe cale de-a surzi, învață să asculte priviri, semne, atingeri, gusturi. Cuvintele erau pentru el *obiecte*, mici sfere ce se rostogolesc, invizibile, între un om și altul. Poate că am învățat în același fel să vedem și să auzim lumea.

Mai târziu ne-am cunoscut și ne leagă, acum, o prietenie care, deși exprimată cu greu prin cuvinte, mai ales către ceasul de seară, când auzul slăbește mai rău, e din domeniul cuvîntului. Temperamentul lui Constantin Zărnescu, marcat de spaima necomunicării, imprimă cărților lui o neobișnuită ardoare. El se face, prin aceasta, unul dintre puținii aventurieri ai literaturii române de azi și singurul, din generația tînără, atras de mirajul înălțimilor inaccesibile, dar și de mîlul vulcanilor noroioși. Curios la tot ce se întîmplă, cu sufletul nostru, cu viața noastră, îl cred în stare să-și pună ștreangul de gît, experimental, pentru a ști și a povesti ce simte și ce trăiește un sinucigaș.

Nu m-a mirat că a scris la 32 de ani această extraordinară tragedie, *Regina Iocasta* și nici că, puțin mai devreme, a publicat *Meda Mireasa lumii*, roman neîmplinit. Am convingerea că romanul a făcut posibilă scrierea tragediei. Sînt la a patra lectură a piesei și trăiesc sentimentul inocenței dintîi, al acelei supunerii și al acelei revolte pe care nu le provoacă în noi decît adevăratele opere de artă. *Regina Iocasta* vorbește de o Mediterană (de un spirit al ei) care este și a mea, fără să o fi văzut vreodată. Citind-o, aud parcă pașii „străinului” răscolind nisipul fierbinte și vaietul lung al aerului cutremurat de pulsația irațională a singelui. Tragedia nu se putea naște altundeva, decît în Grecia antică, pe țărmurile Mediteranei. Prezentîndu-și dizertația asupra tragediei la Athena, Camus revendica tradiția printr-un „sacrificiu” simbolic. Constantin Zărnescu pretinde „a-și făuri un suflet antic”; e o utopie. Zeii au murit. Cînd scriitorul ia locul Zeului, sîntem deja în plină lume modernă. Prozatorii olteni au în mai mare măsură simțul trage-

diei, de la Marin Preda la Zaharia Stancu și D. R. Popescu. Cu toate acestea, legătura sufletului național cu „Mare madre Mediterana” nu se poate face, nici măcar prin opera lui Vasile Pârvan. Chiar dacă teoria „balcanismului” literaturii române este indigestă pentru un cetățean al orașului Iași, unde aburii imaginației romantice persistă în ziduri și cărți, ne vom lăsa cu greu convinși de ideea comunității traco-elene, în spațiu și timp. Prefer să cred că argumentul descoperirii „Eladei” nu e mai mult decât suportul ideologic de care are nevoie Constantin Zărnescu pentru a se apropia de sufletul său epic adevărat. El nu e în situația de-a-și *făuri un suflet*, ci de-a forja în el operele pe care le conține.

Parodii critice

Parodii critice

Capitolul de parodii aproape că nu are nevoie de explicații. Toată lumea știe ce este o parodie, dacă nu din exercițiul fecund al pastişei, cel puțin din pagina de magazin literar, unde poeți, de obicei minori, exersează umoristic imitația altor poeți, la modă. Locul parodiilor critice în fanteziile critice e de la sine înțeles. Parodia este un joc literar, pe jumătate gratuit, pe jumătate grav. A te instala într-un limbaj străin poate ține de un talent înăscut de imitație, care este și forță intuitivă, pătrundere rapidă într-o gândire străină, dacă nu în profunzimea coridoarelor ce duc spre sala tezaurului, atunci în mecanismele și ticurile ei, care o definesc la primă vedere. Talentul imitației îmi lipsește. Efortul de a scrie parodie a cheltuit mai multă energie decât scrierea unui articol original. Am făcut-o din rațiuni pe care, pentru moment, le trec sub tăcere. Las la discreția cititorului sensul grav al parodiilor, care dublează jocul.

Sînt dator cu cîteva lămuriri. Dacă cititorul profesionist nu are a întîmpina dificultăți în descifrarea sensului parodic, fiindu-i cunoscute, deopotrivă, cărțile ce intră în discuție, dar și criticii parodiați, cititorul comun poate fi derutat de referința la un context literar pe care nu-l cunoaște decât într-o hartă aproximativă. Jocul însuși l-ar putea dezorienta. Mai întîi cîteva cuvinte despre autorii, după cum se vede, croniciari literari de oarecare notorietate, dintre cele două războaie și de azi, parodiați în paginile care urmează. Alegerea lor nu este întîmplătoare. M-am oprit, cu intenție, la critici cu program estetic de oarecare coerență, cu demers și atitudine particulară. A trebuit să renunț la nume ce-ar fi făcut,

dacă nu deliciul lecturii cititorului, cel puțin savoarea lecturilor mele. Astfel, Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Lucian Raicu, Cornel Regman, Gheorghe Grigurcu, numai câțiva din autorii ce figurau în programul parodiilor mele, nu și-au găsit în mine interpretul potrivit. Rămân cu satisfacția de a fi recitit cărțile lor și de a fi pătruns într-o intimitate de mecanisme de creație, pe care nu încetez să le admir.

Am imaginat, prin urmare, articole despre scriitori contemporani, așa cum le-ar fi scris Perpessicius, Șerban Cioculescu ori Pompiliu Constantinescu. Cărțile în discuția lor au ieșit, ca să zic așa, singure din raftul bibliotecii, grație unor coincidențe care fac savoarea istoriei literaturii. Cât privește critica de azi, ea e reprezentată, pentru moment, de Al. Dobrescu, pe care l-am imaginat pronunțându-se asupra propriilor sale volume. Prudența mea este ușor de înțeles: n-am vrut să risc să fiu contrazis de opera lui viitoare, ce-ar fi putut oricând aborda indiferent, ce scriitor clasic și contemporan. Și apoi, Al. Dobrescu scriind despre Al. Dobrescu e un fapt literar insolit. Asigur, în încheiere, pe criticii și scriitorii intrați în caruselul de parodii, de simpatia și de admirația mea. De altfel, n-aș fi zăbovit luni de-a rândul asupra unor pagini de critică și de literatură, dacă n-aș fi aflat în parcurgerea lor voluptăți și satisfacții intelectuale.

Șerban Cioculescu

Nicolae Breban : „Don Juan“

Există o critică orală, de-a cărei eficiență nu trebuie să ne îndoim. Ea este practică, așa cum arăta Thibaudet în *Fiziologia criticii*, de cititori-esteți ai operelor de ficțiune, oameni de cenaclu și de cercuri mondene, în care se întâmplă să se impună mai mulți scriitori, decât în foiletoanele critice ale ziarelor de mare tiraj. Literatura d-lui Nicolae Breban este impopulară și nu repurtează decât astfel de succese de stimă.

D-l Nicolae Breban face parte dintr-o elită scriitori-cească fără ecou imediat, dar care plămădește sensibilitatea cea nouă, a generației viitoare. Am compara destinul operei d-sale cu soarta literaturii d-nei Hortensia Papadat-Bengescu, a cărei aplecare către analiza psihopatologică este adâncită de d-l Nicolae Breban nu numai din perspectiva științifică deschisă de către doctorul Freud, ci și prin prisma teoriei subconștientului colectiv, a cărei teză a dezvoltat-o, în dizidență de maestru, un discipol iconoclast al științei psihanalitice, Jung. Ce altceva putem zice despre un fragment teoretic din romanul *Don Juan*, în care d-l N. Breban încearcă să întemeieze pe observația psihismului individual o tipologie colectivă : „... dubiosul Don Juan, cel care aleargă neobosit de la o femeie la alta, răsturnându-le, mângâindu-le, aprinzându-le, trezindu-le la viața inimii lor corporale, ceea ce se cheamă feminitate (evident, nu pe toate, el nu e zeu, ci doar pe cele care au vocația feminității !), riscându-și pie-

lea, viața și mîntuirea sufletului, expunîndu-se ridicolului, prostului-gust, ȝopîrlănimii, confuziei sociale, ce este el în fond?" O spune, mai departe, Rogulski, un „Don Juan” al lui Nicolae Breban: lumea bărbaȝilor cunoaște două mari ipostaze, Romeo și Don Juan. Primul „înspăimîntă și fascinează prin uriașa lui putere de *a cere*!... Romeo trebuie să fie un politician, un lingușitor tiranic... un ins priceput în varietatea tipologiei uman-sociale, un ins ce-și schimbă comportamentul în funcȝie de personalitatea căreia i se adresează, atent la nuanȝele de grup și clasă sau sex”. Don Juan „nu vrea să fie iubit, ci doar să dăruiască la nesfîrșit iubire, și nu iubirea în general, ci iubirea lui, rupînd fîșii mari din febra sa limitată cu un instinct elegant, sinuci-gaș... sculptorul genial ce îndepărtează, ce eboșează blocul de marmoră feminin, dînd la iveală statuia-corp de dedesubt...” Este speculaȝia unui prozator și nu a unui gînditor. D-l Breban trage învăȝăminte generale despre om și despre societate din experienȝa lui individuală de creator subiectiv. El susȝine o ipoteză fără îndoială valabilă pentru universul personajelor d-sale, ivite dintr-o viziune deformatoare. Nu avem nimic cu dreptul artistului de-a urmări, în planul individual, alterările de subconșȝinȝă. Să lăsăm, însă, în seama antropologilor cercetarea fenomenelor psihosociale. Vom aștepta cu același interes un roman al d-lui Breban despre personajul Romeo, convinși fiind că prozatorul va crea cu aceeași artă un alt tip masculin, dar fără să sperăm o înȝelegere în sistem a existenȝei noastre sociale. Psihismul colectiv, așa cum îl imaginează N. Breban, pune la baza alcătuirilor sociale, în evitarea oricărui alt determinism, subconșȝientul colectiv.

Lucrurile nu sînt atît de simple și ceea ce poate sluji pe un scriitor în crearea tipurilor sale nu este valabil pentru definirea unui fenomen obiectiv, în toată complexitatea lui. Voi arăta, fără plăcere, că între simbolul personajului Don Juan și apariȝia lui fizică sînt mari deosebiri, ce fac incompatibile cele două planuri. Rogulski are dinȝii cariaȝi, cear-

căne mari în obraji, colțurile unghiilor neîngrijite, părul puțin rărit, privirea „buhăită”, îmbrăcămintea în neorânduială, tocurile pantofilor scîlciate. Bărbat înalt, brunet, cu o lene levantină care atrage femeile cu o irațională fascinație, Rogulski se suprapune, totuși, cu greu peste imaginea de cuceritor, pe care ne-am format-o cu toții. Întrebarea este: cine are dreptate? Autorul, când îl prezintă pe Rogulski în toată mizeria lui sau femeile ce se îndrăgostesc de el? „Rumegător-absent, posomorît, beat-crispat, beat-ironic, beat-politicos”, Rogulski nu are nimic din îndrăgostitul etern. Mai târziu de prima cucerire se arată (p. 55) și „rîsul nerăutăcios, atît de cald, de bun, de sportiv, de comprehensiv, de camaraderesc” al acestui bărbat „fatal”. Tonia observă gura lui frumoasă (p. 64), sprîncenele „groase, negre, sclipitoare” (p. 67); Rogulski își tîrăște „melodios trupul” (p. 118), este paralizant, „atît de iute, de leneș, de obraznic, de moale, de agățător” (p. 125), „felin” (p. 122). Cu argumentele acestea o cucerește pe Tonia (fără a o poseda cu adevărat, sau posedînd-o tocmai prin refuzul de a o face amantă, căci, zice Don Juan, *a poseda înseamnă a descrie*), o desparte pe Cici de logodnicul ei, o supune, vizitînd-o, după bunul plac la orice oră din zi și din noapte, ca un sultan pe favorita haremului. Dacă nu reușim, ca bărbați, să înțelegem farmecul inefabil al acestui cavalier tomnatic plin de atîtea defecte fizice și de caracter, ne apropiem, în schimb, de intuiția spiritului feminin, pe care îl acoperim de-atîtea utopii literare. E meritul romancierului de a ne trece prin atîtea furci pentru ca, pînă la urmă, să ne facă să credem în existența de personaje feminine ca Tonia și Cici și chiar ca soția lui Rogulski care acceptă, de îndată ce-l cunoaște pe soțul Toniei, un joc de societate mai puțin obișnuit.

Dacă sîntem de acord cu adîncimile sufletești ale personajelor, în contradicțiile lor, contrariante nu numai pentru spirite puritane, dar chiar și pentru noi, care am citit și pe un Pitigrilli sau pe un D. H. Lawrence, nu putem concede la anumite falsificări ale relațiilor omenești. Așa cum arăta Paul Georgescu într-o cronică la una din pri-

mele cărți ale d-lui N. Breban, construcția se bazează, la acest autor, pe un fals. Autorul ia obiecția drept o laudă (interviul din *Convorbiri literare*), făcându-și un punct de onoare din această insuficiență epică. Scena de început, în care Vasiliu, soțul Toniei, personaj important într-un oarecare minister, propune doamnei Rogulski (și aceasta acceptă), un schimb erotic de perechi, este valabilă, poate, în alte medii sociale, la indivizi fără condiție morală. Schimbul se petrece și n-ar fi nimic dacă desfășurarea ulterioară a acțiunii nu s-ar întemeia pe această situație falsă. În vreme ce soții se desfată în camera alăturată, Rogulski și Tonia poartă o conversație intelectuală, preludiu la o iubire sterilă. Mamă a doi copii, Tonia se teme ca ea și Rogulski să nu repete, prin dreptul convenției ce s-a stabilit între cele două familii, scena de alături. Întoarse din concediu, cele două familii se regăsesc. Rogulski o agasează pe Tonia cu insistențele lui, o acostează pe stradă, o caută la telefon, o invită la cofetării și localuri sordide. Tonia, de-a cărei moralitate nu avem a ne îndoi, acceptă toate acele întâlniri ilicite *împotriva voinței*. Existența psihologică nu se desfășoară, în totalitatea ei, sub semnul iraționalului. Mai mult, spre a se descotorosi de Rogulski, Tonia apelează la serviciile unei bune prietene, Cici, femeie versată, căreia îi încredințează persoana curtezanului ei. Și mai puțin rezistentă la asiduitățile feline ale bărbatului decât „adolescenta” Tonia, Cici devine amanta lui Rogulski. Logodnicul ei poartă discuții filosofice cu adversarul, într-o politețe inadmisibilă. Pierde „partida”, dar nu se lasă bătut în plan „teoretic”, polemizînd la nesfîrșit cu Rogulski. În ultima secvență a romanului, Tonia face o vizită lui Rogulski și este pe punctul de a-i ceda. „Don Juan” o refuză. Pe Grobei îndrăgostitul îl credem în stare de un astfel de sacrificiu, cu atît mai mult cu cît el însuși nu este în stare să creadă că Lelia Crăiniceanu, femeie admirată și dorită de jumătate din bărbații din oraș, ar putea să-i fie, vreodată, amantă. Ca o pasăre de pradă, Grobei nu se lăcomește: refuzînd-o pe Lelia, într-un moment de confuzie, el o vrea întreagă, în acceptarea deplină a dăruirii. Există, în roman, două

personaje Rogulski, un Don Juan concret și un Don Juan teoretic. Ultimul e o metaforă în lanțul unei speculații. Acela nici nu mai e Don Juan, amant ideal al tuturor femeilor, ci o *idee*.

Erosul este pilonul central al romanului, în accepțiunea comună și în abstracțiunea propusă de autor. O excepțională intuiție psihologică (creația de psihologii individuale) este surpată de speculația antropologică. Cu toate acestea, voi spune că d-l Nicolae Breban nu-și subminează talentul, ci i se supune cu mare instinct literar. Cu riscul de a cădea în clisa romancierilor erotici, d-l Breban gravitează în jurul preocupării sexuale, din care deduce un univers psihologic complex.

Nedibăcia autorului în ale sintaxei nu va mira pe nimeni, dacă luăm aminte stînjenirea d-sale în cea mai simplă din operațiunile gramaticale, care este folosirea prepozițiilor. Dacă la d-na Hortensia Papadat-Bengescu familiaritatea cu limba franceză era păgubitoare, la D-l N. Breban ea este deopotrivă păgubitoare și surprinzătoare. Cîteva exemple ne vor fi de ajuns. Soții Vasiliu, zice d-l Breban, „se deboșau”. „Se débaucher” înseamnă, în limba franceză, „a se destrăbăla”. Corespondentul în limba română, exista, prin urmare. Verbul e folosit în prima filă a romanului, în introducere, într-un moment în care soții Vasiliu se plectiseau, fără a se gîndi la dezmăț. N-am face observații autorului, dacă anumite barbarisme n-ar fi subliniate în text, atunci cînd aparțin vorbitorului, ori cînd sînt „citate” în intervențiile autorului. Tonia are pomeții obrazilor „saianți” (adică *proeminenți*). Soția lui Rogulski este o blondă „pem-pantă” (ceea ce vrea să zică, pe limba noastră *dichisită, elegantă, grațioasă*); tot ea are o dantură „scintilîndă” (de o „albeață scînteietoare”). În loc de „copleșit”, N. Breban zice „acablat”, în loc de „a se sustrage” — „a se deroba” (dacă nu cumva e vorba de un joc de cuvinte: a-și scoate rochia!). Într-o „*boîte à musique*” valsurile, mazurcile (p. 42) nu sînt *percutate* (adică ciocnite, izbite), ci numai cîntate. Tehnica de „lovire” pe un cilindru de oțel nu are a

face cu percuția care, în muzică, punctează ritmul și nu reproduce melodia. „Efleurer“ înseamnă *a atinge ușor, în treacăt* și nu a percepe nedefinit un sens („Tonia efleură de la început, din primele secunde, că Rogulski și nevastă-sa, deși tot 'tehnocrați', nu făceau și nu vor face niciodată parte din lumea lor închisă" — p. 85). Un individ poate fi cinic, dar nu „cinizat" (p. 86). A fi cinic e un dat al naturii și nu un rezultat al unei acțiuni. Poți *deveni cinic*, drept urmare a unor experiențe de viață, dar nu ai cum, cel puțin în cadrele limbii române, să fii *cinizat* așa cum ești *provocat, poluat*, ori, să folosim și noi un neologism, *stressat*. Calchierea limbii franceze, fără vreun scop artistic, e alteori pleonastică: „un puber întârziat, retardat" (ceea ce revine la tot același lucru). Alteori barbarismul (cuvânt cu sens identic, folosit în pură transliterație) este de-a dreptul comic: „își dădu cont" (prin citire grăbită poate să se confunde cu „a-și da coate") în loc de „a-și da seama" (p. 105). *Porțelanul* devine *porcelan* fără a fi, cel puțin subliniat (p. 125). La pagina 126 Rogulski „ramasează" (strânge) paharele, pentru ca, mai jos cu două rînduri să *redreseze* o ceașcă de cafea. Primul cuvânt este subliniat, semn de parodie. *A redresa* e verb și în limba română, numai că sensul lui privește situații abstracte. O ceașcă nu poate fi „redresată" decît dîndu-i-se o altă formă, mai apropiată de funcționalitate. *Industria porțelanurilor* poate fi *redresată*. Numai că la pagina 131 și Rogulski *se redresează*. În altă parte se spune că situația familiei devenise *lușă* (p. 180) respectiv, echivocă. Barbarismul este subliniat, tipărit în litere cursive, prin urmare *parodiat*.

Nu mai continui cu exemple de limbă. Nicolae Manolescu a arătat, în volumul III din *Arca lui Noe*, cît de puțin importante sînt greșelile de limbă în operele scriitorilor mari. Ele șochează pe contemporani și, între ei, pe filologi, dar compromit judecata critică în perspectiva posterității. Și Liviu Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu au avut de luptat cu limba literară. Exemplificarea noastră, la care ne-am hotărît cu neplăcere, e fără strălucire. Cum critica se mulțumește la aserțiuni de autoritate, ne-am

hotărît să facem acest oficiu indemn, din scrupul filolog. Păstrarea limbii literare cade în sarcina literaturii și dacă ea nu o face prin reprezentanții ei de frunte, cu atât mai puțin ne putem aștepta la acest sacrificiu din partea figuranților ei. D-l Nicolae Breban ne-a dăruit încă o operă de consolidare a prozei contemporane. Fără să-și știrbească scalpul de lucid anatomist, romancierul și-a întors chipul și către ordinea pozitivă a universului moral, de virtuți constructive. Deși nu-i acordăm o semnificație tipică, romanul *Don Juan* e cel mai bun semn al unei creații viguroase.

Paul Anghel: „Noroaiele“

Raportat la marile desfășurări de forțe, cîte se înfruntă astăzi, în aer, în apă și sub pămînt, de bună seamă că micul nostru război literar abia de poate fi asemuit cu una din acele rafale ce-și dau suflarea înainte de dezlănțuirea atacului. Cu toate acestea, o bătaie de tobă, fie ea și de tinichea, are în lumea literară reverberația unei alarme aeriene, alungîndu-ne, ca pe cîrțiți, în adăposturi sub pămînt. Acolo, orbecăind, începem a săpa canaluri cu ideea că ridicăm fortificații, scurmînd la temelia așezărilor de deasupra. N-ar fi de mirare ca, într-o bună zi, arhitectura ridicată la vedere prin truda de furnică a celui mai obscur dintre ostași, ori prin geniul nu știu cărui general de armată, să se surpe în pivnițele acestei cazemate, în care țărîna pereților ține loc de contraforți.

Alarma a dat-o dl. Paul Anghel, în dubla calitate de eseist și prozator și nu atît dezvoltînd o idee strecurată de eminentul critic Edgar Papu în nu mai puțin cuprinzătorul studiu asupra barocului european, aceea de *protocronism*, cît inventînd adversari ce n-au fost și riposte ostile acolo unde nu erau decît replici. Ideea că o națiune mai tînără a presimțit transformările mari ale spiritului european, a șoptit, în limba de mică circulație, cuvintele strigate mai tîrziu, pe alte meridiane, de corul mai multor popoare, e de natură să ne redea încrederea în geniul național. De aici înainte, îl putem considera la anvergura culturilor vechi, fără complexe de inferioritate. Orice s-ar zice, Cantemir nu l-a produs pe Voltaire, nici Odobleja pe Weiner. Prioritățile fără ecou nu determină cursul istoriei, ele

garantează doar de creativitatea națională. Fatalitatea circuitului de informație acționează și azi, dar nu cred că e destul să deplîngem vremelnicia soartei prin cimitire, ridicînd monumente postume. Vitalitatea culturii de azi depinde de înfăptuirile ei, la care se vor adăuga, firesc, relicvele istoriei, ca documente ale unei spiritualități vii. Dacă se va găsi un Brâncuși să ridice un alt monument funerar cum este *Rugăciunea*, Europa se va interesa, fără discuție, de mortul îngropat dedesubt.

Dl. Edgar Papu a căutat să ne scape de complexe de inferioritate de la care, ne-o dovedește studiul criticului, n-a făcut excepție nici George Călinescu. Dl. Paul Anghel vrea să transforme complexul într-unul de superioritate și se revoltă cînd i se arată că este vorba tot de-un complex. Emuli „dizidenți” ai profesorului Papu socotesc adjective, metafore, în poezia lui Rimbaud și-n poezia lui Eminescu, imaginează o competiție europeană între cei doi și dau chiar „scorul meciului”. Ajuns aici, protocronismul are a se teme de posteritate, nicidecum a deplînge ingratitudinea ei. Pe urmele marilor aventurieri, autori de descoperiri geografice, apar căutători de aur, exilați ai tuturor continentelor. Protocronismul nu numai n-a fost un curent sterp, dar el continuă să trăiască și progenitura lui poate fi revendicată și printre cei mai de seamă exponenți ai literaturii contemporane. Așa se va fi născut nevoia de exagerare, nevinovată, poate, în intenții, dar vinovată în urmări. Alături de cîteva personalități, mișcarea protocronistă a favorizat atîtea umbre, încît dezînmormîntarea lor ar arăta ce imens cimitir a ocrotit protocronismul. Dacă există un cimitir, mai degrabă o groapă comună a protocronismului, în aceeași măsură există și o groapă comună a sincronismului, a pașoptismului, a jurnimismului, a gherismului. Istoricii literaturii au de ales între a scrie vieți apocrife și-a frunzări hîrtoagele roase de molii.

Nemulțumirea domnului Paul Anghel, devenită prin forța presei de mare tiraj un caz de litigiu, se revendică de la complexul de culpabilitate de care-ar da dovadă critica noastră în foileton. Prin fatalitatea acestui subsol de pagină, în

care se exercită modestele mele aptitudini literare, mă consider solidar cu acea parte a criticei incriminată de autorul de azi al *Noroiilor*, cu atît mai mult cu cît, picăturile de cerneală smulse stiloului meu au contribuit și ele la propășirea scriitorului care se crede acum persecutat. „Față, așadar, scriam, cu un material de proporțiile acestuia, se înțelege cît de dificilă devine orice dare de seamă. Ea se poate încheia numai cu prețul a nenumărate frumuseți jertfite”. *Fluviile*, notam mai departe, „emoționează cu aceeași putere, ele evocă aceleași culori, cînd grandioase, cînd palide, ca o dovadă că artistul a înscris în verbul întîmplător și cotidian imaginea sufletului său vibrant”. Prins în ațele admirației fără simptomă critică, ridicat pe soclu, de către emuli, dl. Paul Anghel se poate considera, într-o zi, coleg cu Tolstoi. Dl. Dan Zamfirescu e gata să dea și acest alibi prietenesc, azvîrlindu-l, din prea mult zel, pe unul din martorii gîlcevei literare ce se petrece sub ochii noștri increduli, direct pe banca suspectilor. Că problema e cu mult mai pauperă decît pare la prima vedere și că vina nu e de partea cronicarilor, iată ce este pentru toți limpede și s-ar putea dezbate pe îndelete, presupunînd că ar fi timp. Dar toate acestea nu sînt, în perspectiva istoriei, mai mult decît urma perlata lăsată de trecerea melcului, ori norul efemer, desenat în inconsistența celestă de avioanele cu reacție.

De ce ar fi dl. Paul Anghel persecutat? Au scris despre romanele lui d-nii Nicolae Manolescu, Mircea Iorgulescu, M. Ungheanu, Al. Dobrescu, Val Condurache, fără să manifeste, vreunul reaua credință. Dl. Dobrescu este chiar lăudat într-o intervenție publică pentru moderația lui, prozatorul așteptîndu-se, probabil, la o zgomotoasă execuție în public, în baza unor presupuneri de onestitate al căror temei va rămîne, pe multă vreme, obscur. Dl. Paul Anghel visează o unanimitate pe care singur Trahanache o poate asigura în alegeri candidatului de București — Dandanache, mai mult, intervențiile domniei sale lasă impresia că s-ar lăsa păgubaș

care se exercită modestele mele aptitudini literare, mă consider solidar cu acea parte a criticei incriminată de autorul de azi al *Noroielor*, cu atît mai mult cu cît, picăturile de cerneală smulse stiloului meu au contribuit și ele la propășirea scriitorului care se crede acum persecutat. „Față, așadar, scriam, cu un material de proporțiile acestuia, se înțelege cît de dificilă devine orice dare de seamă. Ea se poate închea numai cu prețul a nenumărate frumuseți jertfite“. *Fluviile*, notam mai departe, „emoționează cu aceeași putere, ele evocă aceleași culori, cînd grandioase, cînd palide, ca o dovadă că artistul a înscris în verbul întîmplător și cotidian imaginea sufletului său vibrant“. Prins în ațele admirației fără simptomă critică, ridicat pe soclu, de către emuli, dl. Paul Anghel se poate considera, într-o zi, coleg cu Tolstoi. Dl. Dan Zamfirescu e gata să dea și acest alibi prietenesc, azvîrlindu-l, din prea mult zel, pe unul din martorii gîlcevei literare ce se petrece sub ochii noștri increduli, direct pe banca suspectilor. Că problema e cu mult mai pauperă decît pare la prima vedere și că vina nu e de partea cronicarilor, iată ce este pentru toți limpede și s-ar putea dezbate pe îndelete, presupunînd că ar fi timp. Dar toate acestea nu sînt, în perspectiva istoriei, mai mult decît urma perlată lăsată de trecerea melcului, ori norul efemer, desenat în inconsistența celestă de avioanele cu reacție.

De ce ar fi dl. Paul Anghel persecutat? Au scris despre romanele lui d-nii Nicolae Manolescu, Mircea Iorgulescu, M. Ungheanu, Al. Dobrescu, Val Condurache, fără să manifeste, vreunul reaua credință. Dl. Dobrescu este chiar lăudat într-o intervenție publică pentru moderația lui, prozatorul așteptîndu-se, probabil, la o zgomotoasă execuție în public, în baza unor presupuneri de onestitate al căror temei va rămîne, pe multă vreme, obscur. Dl. Paul Anghel visează o unanimitate pe care singur Trahanache o poate asigura în alegeri candidatului de București — Dandanache, mai mult, intervențiile domniei sale lasă impresia că s-ar lăsa păgubaș

de toate imnele ridicate de partizani, pentru o vorbă bună pusă de așa-zișii lui adversari, a căror admirație autorul *Zăpezilor, de — acum un veac* aproape o cerșește cu amenințări. Zgomotul provocat aduce, cum bine se știe, o popularitate la care opera de artă nu are acces în împrejurări de moderație. Ne întrebăm cum de se poate plînge de lipsa de considerație un scriitor care, în decursul cîtorva sezoane literare, strînge în jurul operei domniei sale patimi pe care le-ar invidia clasicii noștri? Orice se poate zice despre *Zăpezile de — acum un veac*, numai că este operă ignorată nu.

Cu toată opoziția cititorului contemporan, care citește în tramvaie, la cozi și înainte de somn, întreprinderea ciclică proliferază în epica noastră, comanda editorială nemăsurîndu-se, ca în alte literaturi, în număr de cuvinte. Se vede că omul are încă timp să citească și că proporțiile nu numai că nu-l sperie, dar îi dau sentimentul că este, alături de romancier, un latifundiar. Șt. Bănulescu proiectează o *Carte a Milionarului* în patru volume, Bujor Nedelcovici a executat o trilogie de peste o mie de pagini, Marin Preda a tipărit un roman de aceeași mărime, despre care se zice că ar fi fost elaborat în criză de timp! Breban și Buzura nu coboară sub patru sute de pagini, D. R. Popescu și Dumitru Popescu scriu ciclic, mai tînărul Eugen Uricaru dă ocol, cu prudență, unui ținut imaginar. Instinctul de proprietate pare să crească invers proporțional cu dispariția proprietății private, ca într-un fel de compensație imaginară. Dl. Paul Anghel întrece pe toți confrății prin întinderea ambițiilor sale, dezvoltînd ramificațiile unui arbore genealogic în spirit zolist. Dacă Buzura este rapsodul aventurilor sociale, iar Breban rapsodul aventurilor erotice, dl. Paul Anghel, este fără îndoială, rapsodul istoriei. Cîntăreț și autor de texte apocrife, domnia sa e un mare căutător de documente istorice, din care extrage, aș spune, dacă prin aceasta nu s-ar înțelege un defect, cum nici nu este, numai filonul epic.

Contribuție prețioasă în dezbaterea ce se poartă, în ultimul timp, în jurul istoriei și-al rolului personalității în istorie, *Zăpezile de-acum un veac* aduc în centrul dezbaterii

figurile de primă importanță, ocolite pînă acum în întreprinderile epice, și chiar și istorice, dacă ar fi să desconsiderăm culegerea de documente cu referire la războiul de independență, la îndemîna oricărui cititor, în care pictura istorică are, parcă, mai multe detalii. În apa scăzută a *Noroaielor* și în mîlul verde rămas pe fund se vede și mai bine cum colcăie lipitorile și cum bunătațe de energie se consumă. Rareori o operă, a cărei bibliografie cunoaște atîtea culmi de desfătare intelectuală și artistică este, în același timp și o operă de istorie și unul din cele mai ample documentare pentru ultima jumătate de veac nouăsprezece a istoriei noastre.

Volumul în discuție, *Noroaiele*, descrie, în stagnare epică, starea pe loc a războiului de Independență, între cele două momente de epopee, cucerirea redutelor Grivița 1 și Grivița 2. Istoria și epica stau în clisa momentului, în marasm de situații și de destine omenești. Tabloul este privit din zborul păsării de pradă: corbi negri planează deasupra cîmpului de luptă, în amestec de zgomot și sînge, sub cer bacovian, plumburiu. Sub pămînt se sapă tuneluri, dar oamenii par să lucreze în stîncă, diplomația patinează în valsurii; în spatele frontului osia căruțelor ce poartă moșteniri se înneacă-n noroaie.

Nu vreau să zic că Dl. Paul Anghel îmbrățișează literatura și istoria fără a prinde la piept pe vreuna din ele. Dacă noi, cititori fără sațiu, avem curiozitate de istorie, fugim la arhive și chiar de nu pricepem sensul întreg al evenimentelor, ne pătrundem de timp prin mirosul hîrtiei. Parfumul acela are pentru noi puterea de evocare ce declanșează la Proust, cum spune Souday, „feeria psihologică”, în realitate — îndelunga confesiune a unui suflet torturat de viziunile capacității de creație. Metoda bibliografică, din care D-na Margueritte Yourcenar a extras *Memoriile lui Adrian*, proliferază și la noi în ciclul d-lui Paul Anghel, la al cărui sfîrșit așteptăm și un volum anexă, rezervat indicelui de autori și de cărți.

Fuziunea istoriei cu ficțiunea ar fi cerut, după umila noastră părere, o aplicațiune ceva mai atentă asupra mo-

mentului constituirii statului român modern. Se înțelege că nu facem dintr-o obiecțiune istorică un criteriu de judecată estetică. Nu am făcut-o nici în alte împrejurări, nu o vom face nici în cazul acesta și nu din purism excesiv, ci din convingerea adâncă, experimentată într-o activitate altfel ingrată, că atentatul la capacitatea de invenție și la *emanciparea literaturii* sînt singurele delictе pentru care criticul poate fi judecat și condamnat, fie și în contumacie. Neînsemnata obiecție pe care o ridicăm nu ne desolidarizează de lupta eroică pe care dl. Paul Anghel o poartă pentru *emanciparea istoriei*. Căci, în ce ne privește, considerăm că și istoria este, în bună parte, un rod al ficțiunii, alăturîndu-ne concepției domnului Iorga („*Historia poiesis*”) într-o împrejurare în care ne-am fi așteptat mai puțin a o face.

Ciclul epic *Zăpezile de-acum un veac* pune sub lacăt întreaga producție dramaturgică a d-lui Paul Anghel, a cărei notorietate făcea să se stingă strălucirea zestrei de prozator. Este adevărat că în cufăr nu erau decît reportaje, însemnări din imediata realitate, dar oare dl. Geo Bogza nu a tăcut din ele epopei *in digest*? „Zăpezi“, „Noroaie“, „Fluvii“ — titlurile simbolizează curgerea epică, „grea“ de aluviunile pe care le poartă, de mîl și de vietăți, de plante de apă și de ouă depuse de pești veniți de peste trei continente să se-nmulțească aici. *Noroaiele* adaugă o piatră la edificiul unei construcții pe care dl. Paul Anghel înțelege să o ridice ca egiptenii, de la vîrf în jos. Nu ne rămîne decît să așteptăm ca ea să fie tot atît de monumentală și tot atît de durabilă ca și piramidele, păstrîndu-ne, pentru atunci, adjectivеle critice.

Pompiliu Constantinescu

Înapoi la Mazilu

Răsfoind, nu de mult, colecția de tăieturi de ziare (cine-și permite, astăzi, să depoziteze colecția de ziare ? !), am descoperit între articolele tipărite un text pe care d-l. Eugen Barbu a avut bunăvoința a-l expedia mai multor reviste literare. L-am recitit cu aceeași plăcere și cu egală nedumerire, căci d-l. Eugen Barbu aduce, în critică, marele lui talent de prozator și pamfletar. Cunoscând prietenii și inamicii directorului de la *Săptămîna*, am fost luat prin surprindere și încă la atîția ani de la petrecerea evenimentului !, de minimalizarea la care e supus Teodor Mazilu, nici emul și nici potrivnic intențiilor gazetei „de București”. Comparația pe care d-l. Eugen Barbu o face, cu subliniată deprecie a originalității dramaturgului, între opera dramatică a d-lui Teodor Mazilu și speculația științifică a doctorului Charcot, are darul să minimalizeze o creație ce se impune, în carieră postumă, între scrierile *clasice* ale literaturii române.

Au trecut mai mulți ani de la moartea lui Teodor Mazilu și singurele exegeze care se fac asupra operei lui sînt destinate scenei, unde piesele marelui dispărut cunosc o veritabilă efervescență. Se va spune că destinul dramaturgiei e scenic și că prețuirea oamenilor de teatru umple golul pe care-l lasă critica literară. Nu este așa, căci opera de interpretare critică nu se confundă cu arta efemeră a teatrului, de pe urma căruia rămîn impresii instabile și, de multe ori, neconcludente. Actorul, cum bine se spune, „moare pe scenă” : el moare la propriu și la figurat. Artă lui îngheață acolo, dacă nu se congelează de-a binelea în transpuneri pentru televiziune.

Mănușa aruncată de către d-l. Eugen Barbu nu este de actualitate și dacă o ridic e pentru că discuția e pasionantă în sine și admirația noastră prea mare față de Mazilu ca să nu cădem și noi în slăbiciunea generală. Dacă pînă acum n-am făcut-o, este dintr-un motiv foarte simplu: consideram atacul la opera lui Mazilu, un simplu incident de călătorie. Autorul era încă în viață și putea răspunde și nu prin polemici, ci prin opera ce i-ar fi întărit autoritatea. Mazilu odată dispărut, tăcerea devine vinovată și un fel de acceptare din umbră a atitudinii ostile, chiar dacă trecute.

Cînd d-l. Eugen Barbu afirma că literatura română începe cu balcanismul, sau că însuși Caragiale e un balcanic, îl înțelegem, deși nu-l aprobăm: voia să-și justifice el însuși o tradiție și să impună conștiinței publice un curent și o seamă de opere neînțelese și, ca să-i facem plăcere, neaderente la critica proletcultistă, pe care o combate în cimitirul ei. Cînd, astăzi, însă, neagă valoarea uneia din cele mai românești creații, poziția sa ni se pare absurdă, falsă și anticritică. Dovezi de adeziune la opera lui Teodor Mazilu vin din partea generației tinere de scriitori și critici, între care distingem pe domnii Ioan Buduca și Val Condurache, pentru a nu vorbi de vechii lui admiratori, în frunte cu prietenul de idei, criticul Lucian Raicu. Acesta din urmă nu numai a urmărit de aproape evoluția lui Teodor Mazilu, nu numai i-a fost tovarăș de maieutică, dar a scris eseul *Gogol — fantasticul banalității*, creație de vîrf a criticii contemporane, sub influența dramaturgului, după cum singur declară.

Se poate admite că noul teoretician al „specificului etnic”, d-l. Eugen Barbu își reneagă, în intimitate, toată opera sa, plină de specifice estetice străine, în urma unei subite revelații a harului de critic etnic. Marile conversiuni sînt pe deplin respectabile. Discuția pe acest teren rămîne, totuși, exterioară. Atacurile mai vechi la adresa satirei, ca și noile ei învinuiri, aduc, în haină nouă, de preț, prejudecăți publice și scenice pe care le-am crezut clasate pentru totdeauna.

Mazilu nu este un „Charcot”, cum nici Caragiale nu este un „graeculus” venit să ne dea îndemnuri și pilde de

moralitate. În prietenia cu Lucian Raicu, Mazilu a fost atras de suplețea și râsul inteligenței, pe care le poseda în gradul cel mai înalt, la rîndul său. Abaterile de la rațiune alcătuiesc, pentru dramaturg și pentru critic un *sottisier* al scrișului: colecționate de amîndoi, în limbaje diferite, „prostiile” alcătuiesc nu parodii, ci *opere de artă*, nu dicționare de idei de gata, ci epopei ale intransigenței la prostie. Și nu e vorba de prostia *altora*, ci de prostia omenească, pe care Mazilu a căutat-o, înainte de alții, în sine. El este, de altfel, singurul moralist, în sens vechi, al literaturii române contemporane, mizantrop, după unii, masochist, după alții. Bucuros pentru sine și trist pentru alții — acesta e, într-un cuvînt, Teodor Mazilu.

Cazul Mazilu (nu e totuși un caz, dar putem face unul din puținătatea observațiilor — pentru că ele vin deasupra unor cauze de ordin literar și moral) pe care d-l. Eugen Barbu a voit să-l creeze din nimic, credem a fi o simplă diversiune. Cazul Eugen Barbu este mult mai interesant, fiindcă dovedește o totală inaderență a criticului la spiritul satiric.

În alt loc, și tot înainte de moartea dramaturgului, e atacată viziunea satirică. Apărările critice, între care semnalăm pe aceea a d-lui Laurențiu Ulici, care descoase un costum gata croit pentru a dovedi observatorului de rea credință că este bine croit, s-au rezumat la descripția genului satiric, fără a ridica opera lui Mazilu pe soclul ce i s-a rezervat „de son vivant”. E locul și timpul să dovedim *clasicitatea* dramaturgiei lui Teodor Mazilu, aderența principiilor și formelor ei la marea tradiție moralistă, de la Diogene Laertios la Socrate, Spinoza, Augustin și Erasm.

Vom face abstracție, pentru moment, de sensul sociologic al comediilor lui, urmărind numai sensul uman al personajelor. Nu ne interesează categoria socială a eroilor, care coboară, prin voința dramaturgului, din clasa intelectuală la starea de mahala, de la cugetarea metafizică la parodia ei în mediul snob al parveniților „întru spirit”. În comediile lui se poate urmări, din punctul sociologic de vedere, ascensiunea pe scara intelectuală a personagiilor din medii refrac-

tare la cugetarea pură. Prin ele, Mazilu înțelege *ipocrizia culturii*, fenomen de dezarticulare a funcțiilor „sănătoase” ale spiritului. În *Ipocrizia disperării* ori în conversațiile din *Aventura estetică...*, Mazilu este același cu autorul de comedii. „Nefericirea este triumful simțului practic”, „oamenii aspiră spre lucruri frumoase cu speranța că ele nu există”, „Vom aspira la absolutul de care n-avem nici o nevoie”, „legenda e pentru mine, zice Don Juan, ce-i pentru tine șeful tău ierarhic”, „Cum să nu sufăr, se plînge Maria Magdalena, Biblia vorbește de o suferință care m-a purificat”, „Nefericirea este pentru spiritul mic-burghez o mană cerească”, iată maxime extrase, deopotrivă, din piese de teatru scrise de Mazilu și din intervențiile lui teoretice. Gardianul care păzește pe inculpatul Don Juan, are acasă, în Madagascar „o colecție de cuvinte mărețe”. „Cînd le recitesc, spune el, am sentimentul că devin și eu măreț”.

Eroii lui Mazilu sînt și mai jos, pe scara socială, decît „mahalagiii” lui Caragiale. Textul caragialesc este o mare secțiune tăiată în corpul societății române. Piesele lui Teodor Mazilu secționează *spiritele*, descoperind un vid care vine din Beckett, Ionescu și chiar din Caragiale, văzut prin prisma ultimelor interpretări (B. Elvin, Valeriu Cristea ș.a.). Satira este rău înțeleasă dacă este citită drept critică a celorlalți. Satira ne implică în vîrtejul ei de constelații, este socratică, dacă facem concesia că Socrate nu rîde de alții, ci de cunoașterea umană, al cărei campion a rămas pînă în zilele noastre. „Mazilu personaj al lui Mazilu? pune interogația retorică Ioan Buduca. Sinceritatea acestui dramaturg cu un singur personaj ne obligă la o sinceritate identică. Spre deosebire de comedia tradițională care ne produce rîsul detașării, al superiorității, al conștiinței satisfăcute de propria ei nevinovăție vis-à-vis de viciile înscenate, comedia maziliană ne obligă să ne recunoaștem în personajele sale”.

S-a abuzat prea mult de formula „mahalagismului” personajelor maziliene. În teatrul lui sunt puțini mahalagii veritabili. Mazilu a redus elementul pitoresc al periferiei la un decor schematic. Șefii lui de serviciu, directorii, respon-

sabilii, gestionării, ca și îmbogățirii peste noapte, în spirit, nu sînt decît „beneficiari” de ocazie. Beneficiar este și pictorul din *Inundația*. Domnul, din *Frumos e în septembrie la Veneția* deplînge pierderea unui ideal (cum să mai visezi la Veneția cînd ești la Veneția?) cum Kierkegaard! Nu mai avem de-a face cu personaje în teatrul lui Mazilu. Caracterele, psihologiile, biografiile se topesc într-un meta-discurs de morală. Varga face în *O sărbătoare princiară* filosofia moralei. Poate fi un om atît de ticălos, se întrebă și își răspunde: „Poate”. Nu mai există condiție socială, nici intelectuală. Nu mai există caractere, ci numai un decor în care oameni din cele mai diferite medii, de cele mai deosebite categorii intelectuale, se manifestă în *situații-Mazilu*, cum ar zice dramaturgul niciodată jucat Dumitru Dinulescu.

Există un fel de simetrie între tipurile comediei maziliene, dar cît de nuanțată, de precisă, de viguroasă, în înseși nuanțele respective, este fizionomia concretă a fiecărui personaj. Viziunea și tehnica sunt atît de lucrate, pînă la cele mai mici dar caracteristice amănunte, încît rar găsim o operă să ne dea senzația unei condensări, a unei organicități mai depline. Afirmația că în special în *Acești nebuni fățarnici*, ori în *O sărbătoare princiară* nu se poate schimba un cuvînt, o replică, o virgulă este justă.

În *Mobilă și durere* este o intrigă clasică, pe care o găsim și la Molière, în *Burghezul gentilom*: e vorba de individul ce vrea să întreacă specia din care face parte și nu are imaginația să nascocoască „metode noi”. Un alt burghez vine în locul burghezului molieresc, ia lecții de dans și de comportare mondenă, se cultivă, pentru a parveni în ordinea spiritului, în societatea ei. Neputința îi agravează ambiția și îl duce la moarte, lucru care nu se întîmplă cu personajul molieresc. Mazilu aduce, în comedie, „rezolvarea atroce”, pe fond de rîs. Iordache este ucis cu o garoafă (*Acești nebuni fățarnici*), Dobrișor e condamnat de un tribunal al iubirii, pentru ipocrizie (*Dreptul la ipocrizie*), Apolonia este împinsă la o „moarte care nu dovedește nimic” (*O sărbătoare princiară*).

Eroii lui Mazilu sunt produsul acelei ere de expansiune a micilor șarlatani, a falangei de procopsiți, de mici sau mari funcționari care invadează cadrele unei societăți în formare. Mazilu este istoricul umanist al dezlănțuirii instinctului de parvenire intelectuală, singura de cucerit, pe lângă celelalte, ale cărei redute au căzut una după alta. Arta și gândirea metafizică au rămas, pînă la el, domeniul unei elite a spiritului. Mazilu denunță categoria intelectuală de ipocriți ai disperării, mitologia existențialismului, devenită operă a mulțimii. Oroarea lui de platitudine, de sentimentalismul trivial și de falsul patos conduce la critica morală a culturii.

Alexandru Dobrescu

Al. Dobrescu : „Foiletoane“, I, II

„SANDU CEL RĂU“

Am în față două volume de foiletoane de Alexandru Dobrescu, selecții de cronici, extrase dintr-o activitate îndelungată, dusă cu virtute întru propășirea loialității, calitate pe care criticul o așează mai presus de simțul adevărului, relativ, și de simțămîntul dreptății — dogmatic. Al. Dobrescu nu se vrea imparțial și nu pretinde a pronunța sentința din urmă, ci se exprimă în umorile cele mai diferite, cum numai Călinescu, deplin convins de justetea unei întreprinderi, în fond, subiective, deși, de cele mai multe ori, în fericit consens de opinii. Reticența manifestată în repetate rînduri față cu activitatea lui George Călinescu se poate motiva psihanalitic, prin complexul oedipian. Al. Dobrescu are, în spiritul operei sale, adulația și respingerea Tatălui, admirația pentru Dascăl și refuzul de a se lăsa dăscălit. Nu există iconoclast mai mare decît Adoratorul care se vrea adorat, nici pasiune mai puternică decît a îndrăgostitului care iubește ca să fie iubit. Pretenția e cu atît mai mare, cu cît investiția consumă cu anticipație din dragostea ce i se dă răspuns, pe cît imaginația, ca la Stendhal, făptuiește actul erotic în drum spre iubită, pentru ca, la momentul întîlnirii, să nu mai rămîină din dorință decît scrumul. Admirația pentru Mircea Zăciu, constantă, se manifestă cu exigență îndrăgostită : „În Mircea Zăciu, unul din criticii de referință ai momentului, pentru care a scrie nu e doar o datorie profesională, ci și condiția supraviețuirii („scriu pentru a nu fi asfixiat“), care știe cît de mare e forța cuvîntului, dar și cît de mică e ea, ce mult și ce puțin în același timp contează cuvîntul scris în lupta

cu prostia, brutalitatea și toate celelalte păcate omenești, coexistă o vizibilă voință de imparțialitate, cu o obscură, insinuată pe căi inefabile, însă tocmai de aceea așa de puternică, pornire partizană”.

Savoarea foiletoanelor lui Al. Dobrescu stă în surpriza pe care o produc, căci dacă știm, în avans, că atitudinea criticului este una mediatoare, de ștergere a exceselor, rămânem descoperiți în fața procedurii „juridice”, de sancționare a inculpatului (scriitor sau critic), minimalizat ori supralicitat, niciodată apreciat la adevărata valoare. Al. Dobrescu scrie mereu „în reacție”, bătăliile lui, purtate sau nu în campanii, vizează receptarea operei și nu pe autor, nici cartea lui. Moralist de stirpe clasică, el se preocupă de echilibrul binelui și răului, măsoară propria sentință și nu o parcelă de teren literar, își face loc între jurați, ascultă pe unul și pe altul, examinează și inculpatul, dar, în cele din urmă, tranșează sub influența unei linii de mijloc ce pare mereu în exces. Începuturile activității sale critice au stat sub semnul unei intransigențe cu model în Șerban Cioculescu, a cărui întoarcere la atitudinea de tinerețe Al. Dobrescu o așteaptă zadarnic, pentru a trece, subtil, la disimulația perfidă perpessiciană. Gestul critic nu și-a trădat esența, a rămas pe pozițiile avansate ale frontului literar, de unde trimite rachete de recunoaștere și însemnări de război. În *Foiletoane I* Al. Dobrescu era, încă, soldat, *franc-tireur*, ochitor de elită. În cel de-al doilea volum începe să fie strateg: poartă în raniță (bastonul de mareșal!) hărți ale frontului, masca de gaze, trusa medicală, busola, sextantul (pentru eventualitatea unui conflict pe mare!), o armă anti-tanc, dar și baioneta! Nu mai atacă în câmp deschis, a trecut într-o mișcare de rezistență, de uzură. Nu spunea el că viața cronicarului literar este scurtă și că supraviețuirea este o probă *de fond*?

Condiția criticii lui Al. Dobrescu nu este, așa cum s-a zis, ironia, care nu este altceva, după spusele lui Albérès decât arta de a nu crede în nimic. Al. Dobrescu este un jovial al criticii noastre de azi, în care excelează prin bunădispoziție, umoare dominantă în elogiu și dezaprobare, în

„zicere și contrazicere“. Polemist — se distanțează în căutare de argumente contrarii, de parcă preopinentul nu ar fi un om cu o anume stare socială, ci un limbaj, un text, ce poate fi întors pe față și pe dos, o mănășă, un ciorap un *pull-over*, un *fes*. Plăcerea de a schița un portret e mai mare (Dan Deșliu) decât nevoia de justiție literară, camuflaj pentru noaptea în spirit. *Jouisseur*, criticul de la *Convorbiri literare* pune la stîlpul infamiei fără să se gîndească, măcar o clipă, la *persoana* incriminată, la statutul ei social, la conveniențe, la reticențe etc., se bucură de imaginea critică, de construcție logică, încît *inventează* un autor, *citindu-i cartea*. S-ar zice că scriitorii există numai spre a fi portretizați, trecuți prin tuș și *aqua forte*. Cînd i se ripostează, Al. Dobrescu exprimă mirarea caricaturistului, insultat de modelele vii de la care-a plecat, nedumerit de ingratitude, surprins de vanitatea de care nici el nu este străin.

Foiletoane 2, mai mult decât primul volum, scoate în evidență politica de autor intransigent; deși în limite urbane, obiecția se exprimă în prețiozități mai greu tangibile de publicul mediu, insensibil la nuanțe. Al. Dobrescu nu mai cruță nimic, în cuvinte-metaforă, în parabole critice, în mici înscenări dramaturgice regizate abil. Cele mai mari satisfacții le are criticul la vederea geniilor „în haine de lucru“. Nu-și poate imagina, pe marele om de spirit decât în halat, satisfăcut în simțuri, eventual după împlinirea siestei, coborît în tihnă asupra cărților, în fond un om obișnuit, cum și este, căsătorit, dacă se poate copleșit de probleme morale: „Și dacă Maiorescu în frac reprezintă o impunătoare imagine istorică, Maiorescu, în haine de lucru, măcinat de contradicții, obsedat de propria-i alcătuire, năzuind să fie altceva și rămînînd, aproape împotriva voinței, el însuși, ne e mai aproape“. Spre mulțumirea cronicarului, nici Iacob Negruzzi n-a fost „ceea ce se cheamă o personalitate, un ins cu însușiri ieșite din obișnuit, ci un om ca toți ceilalți, pe care doar împrejurările prielnice l-au impus pe scena culturală a vremii“. Imaginea lui Al. Dobrescu despre omul de geniu și despre personalitate trebuie să fie dincolo de în-

telegerea comună, iar Parnasul literar — așezat deasupra norilor în care sălășluiesc zeii Olimpului. Nimic mai iritant, mai deplasat și mai demn de dispreț decât exhibiția de personalitate. De la sublim la ridicul nu e decât un pas și, fapt curios, omul de geniu e cel care se încumetă să-l facă. Pe Al. Dobrescu nu-l indispuie opera geniului, ci starea biografică de excepție: „Ideal ar fi ca scriitorii să n-aibă biografie. Ori măcar nu una spectaculoasă, cu evenimente și atitudini ce se pretează la interpretări, ci banală, incapabilă să influențeze judecata critică”. Se vede că judecata lui critică nu se ridică din contingent, jenată de prezența obsesivă a persoanei creatoare, factor perturbant, mai ales atunci când alimentează cu vanități opinia publică, ridicând un soclu, din timpul vieții, ce se cuvine executat postum, prin subscripție publică. La Camil Petrescu dominantă „este convingerea propriei genialități, convingere manifestată în orice împrejurare, în legătură cu fapte și situații de cele mai diferite aptitudini”. Cronicarul jubiliază de-a dreptul când descoperă în corespondența lui Călinescu cu Rosetti chipul uman al „divinului” critic. „E tonic, nu-i așa, să constați că pînă și zeii au parte de omenestile păcate. Sau, mai bine zis, că esența divinului își manifestă prezența numai în zonele pure ale creației”.

Spiritul iconoclast are, la origini, idolatria. Admirația lui Al. Dobrescu pentru spirite de stirpe aleasă nu se poate manifesta decât în condițiile unei democrații de *agora*. Ucenic — criticul e dispus să respecte maestrul, dar numai dacă recunoaște în el un Socrate, coleg de taclale peripatetice, un om și el, blestemat de soartă cu o nevastă cum este Xantipa. Simpatia pentru Al. Paleologu, reținută timid, debordează când, la prima întâlnire, găsește, în locul unui zeu, un om pierdut în birouri, cu mese și dulapuri cu numere de inventar. Deloc distant, colocvial, „coleg de breaslă” în adevăratul înțeles al cuvîntului, Al. Paleologu dezlanțuie, abia atunci, cele mai exotice pagini de adulație din literatura critică a lui Alexandru Dobrescu. Complexul Tatălui se revanșează, în sfidarea de „zei”, în scoborîrea lor pe pămînt, unde

pasul este mai sigur și unde măsurătorile se fac, în mod convențional și democratic, după un etalon păstrat sub cheie.

Criticul foiletonist nu are obligația de profet: la premoniție aspiră nebunii. Al. Dobrescu nu se pretinde mesager al „judecății de pe urmă”, cu toate că, în protocolul criticii sale, oficiază un magistrat. Mai niciodată avocat, criticul e un pedant al „acuzării”, un detectiv pe urma corpului delict, profesionist al culpei și, la nevoie, inventator al ei. Hercule Poirot al criticii, Al. Dobrescu pleacă de la premisa vinovăției potențiale, năzuind, în secret, la o crimă perfectă, cu neputință de demascat. Îl cred în stare să o comită el însuși, întocmai ca detectivul Agathe Christie în ultima din anchetele lui.

Mic dicționar de idei primite

Hotărât să mă eliberez de „complexele” cronicii literare, am întocmit un mic dicționar de „idei de gata”, în jurul cărora ne desfășurăm activitatea de recenzenti. Interpretările critice au mari libertăți de limbaj ; judecata de gust ne obligă la locuri comune, de care vă propun să ne eliberăm prin rîs. Ceea ce se poate constata din acest „breviar” e că limbajul critic e cu mult mai bogat în adjective decît în verbe și substantive. Judecata de valoare se face, cum s-ar zice, *exclamativ*. Ea e în stadiul mirării romantice ! Între criticii de profesie și diletanți nu e, dar, o deosebire de atitudine intelectuală, cît o capacitate stridentă de invenție verbală, o artă a disimulării : acolo unde diletantul exclamă, profesionistul pune surdină de cuvinte. Cronica literară este o onomatopee dezvoltată în limbaj rațional.

Se mai poate constata că stereotipia judecății de gust este mai acuzată în actul deprecierii decît în gestul omologării, de unde se poate deduce că imaginația critică e mai inventivă, mai productivă în cuvinte de laudă decît în peiorative. Atașamentul, ca și în dragoste, pune în mișcare fantezia verbală. Cînd în schimb, ne vedem în situația de a respinge un demers „îndrăgostit”, sub calitatea noastră, întoarcem, cu prudență, pe dos vocabularul adeziunii. Limbajul refuzului aparține negației. Aceleași cuvinte, dresate să laude, primesc în față un „NU” ; „Volumul domnului Cutare nu ne spune nimic”. Sumarul inventar de exclamații critice, pe care vi-l propun în formă abreviată, nu trebuie să ne facă să abdicăm de la misiunea de selecție a valorilor ce ni s-a încredințat. Parodia ne poate obliga la circumspecție și inventivitate.

ADMIRABIL — Dă o notă de distincție vocabularului. E semn de rafinament. Numai cine contemplă poate admira.

ANTOLOGIC — Să nu spunem niciodată: „Este o carte antologică”. Autorul ei va fi încântat, fără-îndoială. Niciodată, însă, nu vom putea alcătui „antologia” romanului contemporan.

ARTICOL — „Fă-mi un articol de vreo patru-cinci pagini dactilo”.

BRUTAL — „De realism brutal”.

CRONICĂ (LITERARĂ) — Are vreo patru-cinci pagini dactilo, dar se citesc numai primele și ultimele rînduri. Cronicarul abil va pune judecata de valoare la mijloc.

CUTREMURĂTOR — vezi ZGUDUITOR.

DELICATĂ — Dacă nu e transcripția emoțiilor și sentimentelor, atunci nu e nimic.

ESEU — „Dacă vă interesează, puteți să scrieți *chiar acum și un eseu* de vreo patru-cinci pagini dactilo”.

EXCELENT — vezi IMPORTANT (ANTOLOGIC). O carte excelentă nu trebuie să marcheze nici o cotitură. O nuvelă, spre exemplu, poate să fie *excelentă* fără să fie *antologică*.

EXCEPTIONAL — vezi EXCELENT. O nuvelă nu poate fi excepțională, fără să fie antologică.

FINĂ — Ironia. Numai satira e groasă.

GENIU — Când spunem „geniu comic” nu trebuie să ne gîndim la o persoană anume.

GLAS — vezi VOCE. *Vocea* devine *glas* și nu invers.

GRAȚIOS — Categorie estetică fundamentală. Se poate, totuși, spune: „Sașa Comăneșteanu e o apariție *gratioasă*”.

IMPORTANT — De preferință în expresia: „Unul dintre cei mai importanți scriitori ai momentului”.

INTERESANT — Interesantă este o autoare care nu e urîță, nici frumoasă, dar care are, în schimb, un stil superb.

MEMORABIL — Ilie Moromete este un personaj memorabil.

NOTABIL — Efortul unui cercetător.

NOTABILĂ — Abnegația unui cercetător.

PREȚIOS — Travalul unui cercetător.

PREȚIOASĂ — Munca unui cercetător.

PRODIGIOS — Memoria este prodigioasă. E mai bine să ocolim cuvîntul cînd în discuție este imaginația unui scriitor.

PROLIX — Orice roman mai mare de patru sute de pagini. E un motiv temeinic să nu-l mai citim.

PUTERNIC — vezi INTERESANT. Un scriitor care nu are nici stil și nici știința compoziției.

PROFIL — „Plecînd de la această idee puteți scrie un profil de vreo patru-cinci pagini dactilo“.

REMARCABIL — „Autorul are o remarcabilă forță de transfigurare a realității“. În cazul literaturii-document, sintagma trebuie evitată.

SOLID — vezi TEMEINIC.

STUDIU — „Ne interesează și *studii* despre literatura contemporană. Să nu depășească, însă, patru-cinci pagini dactilo“.

SUBTIL — În expresia : „Criticul e un comentator subtil și avizat al literaturii“.

TALENT — „În plină afirmare“ ; „Nu lipsit de talent“.

TEMEINIC — Studiul unui cercetător. Pentru a deosebi între ele două studii, vom spune despre celălalt că e SOLID.

TULBURĂTOR — „O evocare tulburătoare a lumii satului după cel de-al doilea război mondial“.

VIGUROS — Un tînar fără prea mari calități de expresie face dovada unui *talent viguros*.

VOCAȚIE — Certă, sigură, indiscutabilă. De obicei critică. Pentru *poeti, prozatori, dramaturgi*, vezi TALENT.

VOCE — Lirică, atunci cînd abia se aude. În expresia : „O voce de autoritate a criticii noastre“.

ZGUDUITOR — „*Suferința uxmașilor* e un roman zguduitor“. Dacă spunem, în societate, aceste cuvinte, lăsăm impresia că am citit romanul pînă la capăt.

Recitind aceste incomplete definiții, scrise după modelul ilustru al „Dicționarului...” flaubertian, încep să înțeleg de ce în literatura modernă aprecierea valorii continuă să se facă prin cuvinte și nu după sistemul, atât de practic, și atât de practicat, în cazul restaurantelor, hotelurilor, filmelor, prin „stelute” ori prin „puncte”. Notarea prin puncte și stelute nu atinge niciodată rafinamentul cronicii literare. Un roman onorabil, măsurat în *puncte*, nu e totuna cu un roman măsurat în cuvinte. El primește, din partea criticului, să zicem, *trei puncte*. Adică : nu vă pierdeți vremea, dacă îl citiți. *Patru puncte* nu modifică optica, mai pune doar o lentilă de apropiere deasupra : nu numai că nu vă pierdeți vremea citind romanul ; pe lângă plăcerea lecturii, participați la un act de istorie a literaturii... Sigur că pe cititorul de Cărți *aspectul istoric* îl lasă oarecum indiferent câtă vreme nu îl atinge direct. E, totuși, bine de știut că, citind un roman de *patru puncte*, participați la un eveniment ce se va consemna în filele istoriei. Un roman de *cinci puncte*, trebuie citit, chiar dacă place sau nu : el face parte din bibliografia culturii. Informația e clară în „sistemul de puncte”, dar nu e *nuanțată*. Una este să spui despre o carte că este „admirabilă” și alta, e s-o consideri „excepțională”. Între aceste două extreme ale admirației există, de asemenea, trepte : cartea poate fi „excelentă”, „importantă”, „interesantă”, „zguduitoare” ș.a.m.d. În cele patru-cinci pagini dactilo ale cronicii literare stabilim imperceptibile ierarhii, fără a clasa scriitorul și opera lui pe scara evoluției, ca într-un insectar. Scriitorul lăudat ne va rămâne prieten dacă nu vom recurge la sistemul de puncte : „admirabilă” sau „excepțională”, cartea lui primește, în felul acesta, brevet. Criticul este și el un om. Are gusturile lui, preferințele lui, umorile lui, pe care scriitorul este dispus să le recunoască. Este și el un om, ființă socială, la fel ca scriitorul. Are, poate, necazuri de serviciu, greutăți familiale etc.

Cronica literară este instrumentul cel mai rafinat al politicii literare. Cine este destul de abil ca să joace pe cartea

ambiguității și ironiei se va acoperi de glorie antumă. Criticul știe precis ce înseamnă „memorabil“, „antologic“, „interesant“ ș.a.m.d. El își are „jargonul“ lui (prin urmare și cititorii vorbitori de aceeași limbă). Autorii caută îndărătul acestui limbaj „nota“ pe care criticul o acordă în „puncte“. Ei nu se lasă impresionați pînă la capăt de „politețea“ literară. Cronicarul literar este, în fond, oaspetele pe care îl primim „de casă nouă“. Am invitat prieteni, cunoștințe mai mult sau mai puțin binevoitoare, le ascultăm părerea fără a fi cu adevărat interesați de verdictul lor. Cele mai multe gazde de aceeași și invită : pentru a fi invidiate. Ele nu-și amenajează locuința pentru a se simți bine în ea, ci pentru a-i face pe alții să sufere. Între toți invitații, care ne laudă, cu ranchiună, care ne critică, din admirație nemărturisită, nu ne interesează decît „expertul“. De opinia lui depinde liniștea noastră, mulțumirea pe care o vom iubi mai mult decît însuși decorul. Ce putem spune, într-o atare împrejurare, dacă sîntem noi înșine cei invitați să-și dea verdictul ? Am fost, cu toții, în situații de felul acesta. Avem prieteni pe care îi iubim și cărora nu vrem să le facem vreun rău. Sînt și ei „oameni de bine“, dar de un gust de care noi ne îndoim. Se uită, cu triumf, în ochii noștri și ne întreabă : Ce părere aveți ? Ce poți să zici, voind a-i face bine prietenului și fără să abrogî de la prerogativele pe care el însuși ți le acordă ? „Important e că dumneavoastră vă simțiți bine în locuința aceasta“. Ce contează ce ar zice unul sau altul ? „Și apoi, uite, pînă și bibelourile acestea, cu aer de demult, tablourile, atît de, cum să spun, autentice,... totul vă exprimă, poartă amprenta personalității voastre. Vă recunosc peste tot“. Gazda ne va ierta, cu toate că aștepta o cu totul altă apreciere. Ne va ierta, pentru că ceilalți musafiri n-au înțeles mesajul profund al judecății. Critica amabilă face oficiul pe care noi îl îndeplinim în casa prietenilor noștri : ne salvează de la ridicol, în fața celorlalți și ne prăbușește în abisurile lui, după ce oaspeții au plecat, fiecare spre locuința lui. Ce ne rămîne să

facem, ce cale să alegem, cum să împăcăm legile ospitalității și ale esteticii? Mai sănătos ar fi să nu vizităm decât arta și să nu primim decât vizita ei. Cronicarului literar i se refuză favoarea aceasta și trage toate consecințele contactului cu viața literaturii. E obligat să trîntească ușa în nasul musafirului nedorit, ori să jignească o gazdă ospitalieră, cu riscul de a încălca, cel dintîi, normele „politeții”. Foiletonul critic nu este o formă de politețe, ci una de politică.

Ipoteze critice

Ipoteze critice

Ipotezele critice nu sînt nici fantezii critice, nici fantezii teoretice : ele se opresc la jumătate de drum, fiind prea inconsistente pentru a se fundamenta în postulate, și prea concrete pentru a fi confundate cu obiectele reveriilor noastre. În matematică ipotezele urmează a fi demonstrate, în critică e suficient a le expune pe larg. Dacă le-aș demonstra aș pătrunde în domeniul fanteziilor teoretice, așa cum ipoteza matematică, demonstrată, e *teoria matematică*. Mă voi ocupa, în paginile următoare, de cîteva intuiții critice pe care nu le pot sprijini conceptual, dar pe care le pot explica în imagini.

Cititorul își poate da seama că voința care direcționează această carte de „fantezii” nu este de a îndepărta disciplina critică de obiectul ei, ci, dimpotrivă, de-a pune sub lentila rațiunii și ceea ce scapă controlului ei. Dacă mă preocupă latura „artistă” a criticii literare, nu e din bovarism, ci din exces de raționalitate. Critica e o parte a cunoașterii omenești, limitată la domeniul artei, dacă e să luăm în considerație mijloacele de exprimare, depășindu-l — dacă vedem în artă o formă superioară de integrare în lume.

Ipotezele critice nu au pretenția că apasă în puncte nevralgice. De cele mai multe ori numesc simptomele unor „maladii” imaginare, „închipuite” ale spiritului. Îl rog pe cititor să ia în considerare partea de speculație și de joc din aceste pagini, în care cuvintele poartă ideile mai departe decît lungimea lor. Psihologia modernă folosește însă, uneori cu succes, metoda cunoscută sub numele de *brain-storming*, furtună a creierului. Un grup de indivizi exprimă în legătură cu un fenomen oarecare, ale cărui coordonate nu sînt pe deplin elucidate, ipoteze din cele mai paradoxale. Ciocnirea de idei produce o veri-

tabilă „furtună a creierului”, vârtej de ipoteze și speculații din care mai târziu, se decantează concluzii. Metoda, am constatat-o, se poate practica și în singurătate. Lăsându-ne în reverii ideologice, avem șansa să atingem puncte sensibile ale gândirii iscate de furtună, mai târziu, însă, după ce norii confuziei se risipesc, putem privi cu detașare masa informă de aluviuni și, agățându-ne de-o intuiție confuză, putem ajunge la revelația unui adevăr ignorat.

Ca și până acum, în capitolele dedicate „fanteziilor critice” și „parodilor”, mă folosesc de mijloacele artei, de intuițiile ei, pentru a aduce în domeniul critic un plus de cunoaștere. Bucuria jocului nu este exclusă și e cu atât mai bine dacă ea se transmite și cititorului. Pentru mine arta reprezentă forma supremă de libertate și dacă o pot împărtăși cu cititorul, pot spera într-o „socializare” a ei. Până atunci, mă mulțumesc să „visez” pe marginea cărților, să construiesc, din cărămizile lor, o locuință prin dreptul la reverie. Visez, deci exist.

Ordinea cuvîntului

„Ne-am oprit o clipă pe strada pustie, ascultînd vuietul familiar al rotativei, pentru mine singurul vuiet din afară care suna ca un cîntec al destinului : ceva începea și ceva se termina ; gata, de-aici înainte soarta mea n-avea să se mai schimbe, n-aveam să mai ajung nici comandant de armate, cum visam adesea, nici mare om de stat, nici să cuceresc noi insule și să-i supun pe băștinași ; istoria, acest fluviu care înainta spre necunoscut, și la al cărei capăt viu simțisem atîția ani că eram eu, aveau s-o facă alții, mie îmi rămîne doar acest teritoriu de cucerit și singurul cu care puteam s-o influențez : cuvîntul scris. Nu era mult, dar nici puțin“ (*Viața ca o pradă*). Voința de a stăpîni lumea, de a schimba cursul istoriei așa cum schimbă omul cursul unui rîu, de-a domina și cuceri, de-a pune ordine în dezordinea lumii, acest vis uriaș de conquistador nu s-a văzut îndeplinit nici cînd istoria a fost îmblînzită, supusă de carte, de ordinea cuvîntului. „Era puțin lucru să scrii cărți ? Rousseau, Voltaire, Diderot, Montesquieu fuseseră mai puternici decît regii, scriind cărți“. La aceste două citate se oprește și Al. Călinescu în comentariul său la *Viața ca o pradă* : „*Viața ca o pradă* impune, cu tenacitate, ideea unei vocații irepresibile. Determinată, cred, și de puternica, neșrămutată credință în forța cuvîntului scris, în puterea literaturii, în *noblețea* meseriei de scriitor“. Creator de lumi, stăpîn pe teritorii și destine, înstrăinat într-o „realitate“, a textului, în care nu se recunoaște, din care se retrage, ca demiurgul după ultima zi a creației, scriitorul rămîne, cu toate acestea, cu nostalgia „temei povestitorului“ : „*Cartea* fusese scrisă, și din viața mea proprie nu răzbătuse

nimic în ea. Ce valoare mai avea? Unde era tema mea, a povestitorului, de mii de ori mai interesantă decât a tărânilor care sînt atît de plini de ei încît îşi închipuie că lumea e o lume de tărâni şi oraşele sînt aşezări izolate, care nu le aduc decât chemări la război, impozite de plătit şi nenumărate alte constrîngeri?... De ce nu s-a strecurat nimic din ceea ce sînt eu în această compoziţie? N-am găsit răspunsul, dar a apărut ideea că s-ar putea ca acest răspuns nici să nu existe... O să vedem mai târziu dacă există o temă a povestitorului... “*Tema povestitorului în Imposibila întoarcere*”.

Autorul nu se recunoaşte în opera sa: nimic mai obişnuit, în cazul creatorului „obiectiv”. Aspiraţia, nu-i aşa, contrazice vocaţia, o constrînge la noi şi noi experienţe, o siluieşte şi-o torturează urmărindu-şi himera. Roman politic capital pentru evoluţia prozei contemporane, *Delirul* ce-ar fi altceva decât noua tentativă a aspiraţiei de-a subjugă vocaţia? S-a spus că Marin Preda n-ar fi un scriitor, un romancier al oraşului: cele mai frumoase pasaje ale cărţii se întorc, este adevărat, în lumea *Moromeţilor*, pe care o descopera ca pe-o civilizaţie scufundată de-o catastrofă naturală. Siliştea e dezgropată în *Delirul*, ca ruinele de la Pompei. De sub lavă apar splendide picturi murale, trupuri omenеşti îmbrăţişate, mai vii, parcă, decât arheologii şi lucrătorii care scot cadavrele din încremenirea lor.

În *Delirul*, iubirea nu mai este învăluită într-un mister al cosmosului şi al „eternului feminin”, cu excepţia scenei de despărţire a lui Ştefan de Ioana, petrecută la Siliştea-Gumeşti, în lumea „Moromeţilor”. Noaptea lor de dragoste repetă mecanica cerească: femeia se scufundă în vegetaţie, din trupul ei emană un magnetism mineral. Forma aceasta de uitare de sine o mai găsim la Eminescu. Marin Preda nu este un analist al iubirii, ci un „mistic” al ei. Fiinţă lucidă, Ioana se dăruieşte lui Ştefan sub acţiunea unor forţe magice, pe care sufletul le simte „cutremurat”. Femeia alege „decorul”, aş zice că-l creează. Peisajul erotic emană din ea, din dorinţa ei. Ea îl conduce pe bărbat în locul „uitării de sine”. Bărbatul va îmbrăţişa „universul” în materia lui feminină, îl va „fecunda” şi va „pieri” — trecut în „nefiinţă”. Un Rastignac al timpurilor

noi, Ștefan se azvârle aventuros în viața literară și politică a Capitalei. Privind din înălțimea orgoliului cetatea, îi declară război: „Și acum între noi!” Acolo, în Capitală, iubirea se refuză lui Ștefan. Luchi rămâne o enigmă și pentru personaj, care vede în ea o redută de cucerit, și pentru scriitor, care obligă personajul la mici strategii de salon. Luchi nu are identitate, nici măcar identitatea enigmei. Ea joacă, pe rînd, rolul cochetei, al femeii prețioase, al subreței, al ingenuiei, al curtezanei, fără a fi, o clipă, ea însăși. Curtată de Ștefan, de doctorul Spurcăciu, de ziaristul Adrian Popescu, femeia pune la încercare iubirea celor trei bărbați: înșelată în așteptări, ea este, pe rînd, avocat și judecător al Bărbatului, obiect al dorinței și subiect îndrăgostit, niciodată Femeie, enigmă de nedescifrat ori suflet etern, pătruns în ascunzișurile lui. În *Moromeții*, Nicolae se face vinovat, ca mai târziu Surupăceanu, de-a fi trecut „fără cutremurare pe lângă iubirea femeii”; încalcă o lege sacră a iubirii, pe care o definește memorabil Al. Paleologu în esul dedicat romanelor lui Marin Preda: „cutremurarea în fața fenomenului femeiesc”. Dar Luchi la fel ca și Simina, e străină de „eternul feminin”, ea e mînuită, din umbră, de Autor, prinsă în firele subțiri ale poveștii. Și aici bărbatul plătește pentru indiferența în iubire, dar, mi se pare, Ștefan e vinovat de lipsă de imaginație și nu de simț al concretului. Față cu Ioana, Luchi pălește. Bărbatul nu are cum să uite de sine, căci budoarul femeii e plin de oglinzi, imaginea îi este mereu returnată. A pătrunde misterul, forța obscură a erosului: acesta e visul. În fața oglinzii nu se poate visa.

Marin Preda a ales, în *Delirul*, o epocă istorică puțin propice romanului-frescă. Existentele omenești sînt, în anii premergători celui de-al doilea război mondial, fie derizorii, fie predestinate, unei cariere deasupra omenescului. Epoca este, la drept vorbind, a romanului fără personaje, a personajelor „fără însușiri”. Ștefan e-un figurant stingher, înghesuit între copertile unei monumentale cronici. Greșeala e de ordin artistic, cea mai mare pe care Preda a comis-o în întreaga lui carieră literară. Romanul unei astfel de epoci este de tip „unanimist”, dacă vrea să reînvie istoria și individualist,

dacă vrea să descrie un destin excepțional. Reproduc integral un fragment din povestirea lui Radu Petrescu, *O singură vîrstă*, în care ecuația individ-istorie, cu referire la roman, e așezată în termenii ei adevărați: „A scoate un element esențial nu înseamnă a anula acel element, ci a-l proiecta în afară, cum propozițiunea eliptică de predicat nu este și lipsită de predicat, numai că predicatul nu mai e în propozițiune, ci în mintea celui care o citește. Romanele lui Constant, om politic care a fost amestecat în multe din evenimentele importante ale unei epoci dramatice, nu rețin aparent nimic din epocă. Adolphe și Elléonore sunt singuri, pe o scenă impresionant de goală, cenușie. Rare, fugare accente de mișcare, de ambianță răsar din loc în loc. Dar nu-ți trebuie mult să constăți că cenușiul distins al golului în care evoluează eroii este de fapt o adîncă transparență prin care, ca instrumentul sinistru al doctorului Guillotin prin transparența ideilor lui Chénier, intră predominatoare în scenă, covîrșind pe eroi din depărtare, umbra lui Napoleon... Astfel de romane care par eliptice de Istorie, se scriu cînd istoria vibrează de fapte zguduitoare, ce vor rămîne mereu prezente în mintea oamenilor, în imagini cu care, indiferent cărui scriitor, i-ar fi greu să lupte“.

Ce șansă are Ștefan, erou anonim al Istoriei, față cu atrocitățile frontului? Marin Preda consemnează convorbiri „confidențiale“ ale lui Hitler, relatează o discuție a generalului Antonescu cu mama sa, face tabloul represiunii rebeliunii legionare. Ștefan participă la toate aceste evenimente cu forța firavă a talentului său gazetăresc, talent mistificat și el de redactorii șefi, care taie și schimbă cuvinte, folosind *mărturia* gazetarului în scopuri politice. În centrul cronicii și al romanțului sentimental stă „delirul timpului“. Romanul lui Preda trebuia scris în urmă cu patruzeci de ani. Amintirea reconstituie în *mod coerent* un delir de cuvinte, o dezordine a lumii, a destinelor, a existențelor, sensurilor. Materia romanului, în care se vorbește de agresiunea uriașă a istoriei, se cuvenea tratată într-un *delir al formei*. În astfel de timpuri romanul însuși delirează, „arde“ (e ars) în piața publică. „Arde“ și tot ce e cuvînt de ordine și tot ce e ordine în cu-

vînt. Marin Preda irosește subiectul romanului său, dăruindu-ne, în compensație, o meditație retrospectivă tragică asupra istoriei.

Ce rămîne în urma *Delirului*? Cuvîntul e scutul pe care scriitorul îl folosește împotriva violenței istorice. Violența speciei îl sperie pe autor: Nicolae asistă la uciderea bestială a unor cîini, în schița *Calul*, un țaran își ucide calul dintr-o pornire venită din adîncuri. Copilul din *Moromeții* rîde, ca la spectacol. La fel și trecătorul, care vede pe țaran „belindu-și calul”. Rîsul lor înfricoșat înalță, totuși, liber, eliberator, rațiunea: „Ne p'ace să rîdem de natura umană, e marea noastră distracție” (M. Preda — *Viața ca o pradă*).

Preda e un comedialograf, cel mai mare pe care literatura română l-a cunoscut de la Caragiale și pînă în zilele noastre. „Poiana lui Iocan” e o scenă pe care se desfășoară improvizații politice: „Politica îmi apăruse, în poiana lui Iocan, ca o comedie”. Satul trăiește în mit, pînă cînd istoria desface „decorul” de mucava, lăsînd personajele să-și joace destinul „de-a binelea”. Lumea întreagă devine o scenă (*Delirul*), pe care cel mai nebun dintre bufoni joacă soarta întregii omeniri. „Rămîneam pierdut ceasuri întregi cu coatele sub ceafă (...) stăpînit de admirație pentru marele Gogol (...), dorind să scriu ca el, să surprind și eu, asemeni lui, spectacolul vieții, care poate stîrni în noi acel sentiment de salvare, de eliberare, de libertate a gîndului, de triumf asupra ceea ce e diform și grotesc” (*Viața ca o pradă*). Iată motivul pentru care scriitorul nu s-a făcut conducător de oști, stăpîn peste imperii, mercenar sîngeros. Ordinea cuvîntului e singurul adăpost pe care Preda îl găsește pentru a se feri de violența lumii.

Dacă în *Moromeții* graba timpului este suprema violență, în *Delirul* violența atinge pragul din urmă: *delirul timpului*. Continui să cred că Marin Preda nu era scriitorul indicat să se răzvrătească împotriva „delirului umanității”. Spiritul lui de aventură nu merge atît de departe. El se răzvrătește numai împotriva propriilor limite. Pentru aceasta era nevoie de-un nou Lautreamont, de-un nou Rimbaud, de un spirit anarhic, gata, în orice moment, să distrugă limbajul. Dar Preda nu a

fost un revoluționar al literaturii, ci un raționalist, contemporan al lui Voltaire.

În *Delirul*, romancierul domină istoria, cu protagoniștii și figuranții ei, supune, prin forța cuvântului, însuși „delirul”. Personajul central al romanului e Preda însuși, omul și scriitorul. Niculae, Ilie Moromete („Ilie Moromete sînt eu“!), Ștefan a lui Parizianu (un alt Nicolae, inventat pentru a ține locul celui alt, a cărui „biografie” epuizase timpul istoric „regăsit” în *Delirul*) sînt biete fantoșe. Partea de document, impresionantă nu prin faptele atestate istoric, cunoscute dintr-o întinsă literatură de specialitate, ci prin înălțimea meditației, face din litera moartă o epopee tragică a spiritualității omenești.

Prețul acestui eseu de filosofie a istoriei este *romanul*. Preda sacrifică ficțiunea, care apare atît de ștearsă în fața istoriei ! Gestul nu e singular : romanul de azi, al lui Buzura și C. Țoiu, al lui Dumitru Popescu și I. Lăncrănjan se pune în slujba unor discipline care, pe vremea lui Balzac, erau subordonate literaturii. Opera lui Preda nu se confundă, totuși, cu nici una din tendințele literaturii contemporane. E o sinteză pe care și-o revendică, recunoscîndu-se în ea, toate direcțiile și orientările prozei de azi. Preda joacă, în literatura de după război, rolul de *conștiință a timpului*, totalizantă, în avangarda gîndirii, chiar dacă în urma experienței. El reprezintă, pentru conștiința literaturii noastre, ceea ce Ortega Y Gasset a însemnat pentru renașterea literaturii spaniole moderne.

Critica ficțiunii pure

Captiolul acesta mi se impune mai mult ca idee compozițională. Nu-mi propun să trag aici concluzii, nici măcar parțiale. Gîndirea este provocată și fecundată de viitor. Cărțile de la orizontul literaturii, cele presimțite în cele scrise și cele scrise cu presimțirile lor mă fac să stau ca-n fața unor pietre pe care e înscris un mesaj necunoscut. Voi reveni la o idee care mă obsedează de mai multă vreme. Pentru a o consolida am recitat ultimul roman al lui Preda, *Cel mai iubit dintre pămînteni*. Am procurat volumele tîrziu, mult după apariție. Preda murise, rumoarea din jurul romanului se stingea și ea încetul cu încetul. În comentariile pe care le citisem revenea, obsedantă, comparația cu *Moromeții*. Această nevoie de a ierarhiza scriitori, de-a întocmi clasamente, de-a pune în raftul întîi cărțile mari și-n raftul al doilea eșecurile aceluiași scriitor ne privează, sub aparența lucidității critice, de bucuriile simple ale lecturii, acelea care au deschis în noi calea regală a imaginarului. Comparația e chiar temeiul activității critice, dar făcîndu-ne robi ai unei profesii ce se aseamănă în atîtea privințe cu expertiza în artă, riscăm să ne transformăm în detectivi ai autenticității și valorii. Și mai întîi de toate: este posibilă o comparație între o literatură care-și ignoră modernitatea, care se scrie cu indiferența operelor anonime (*Moromeții*) și o literatură de sensuri contemporane, străpunsă din toate părțile de săgețile realului ca Sfîntul Sebastian (*Cel mai iubit dintre pămînteni*)? Cu *Moromeții*, Marin Preda trage cortina peste o lume și peste o literatură. Nu vreau să micșorez cu nimic însemnătatea cărții: *Moromeții* e o capodoperă, una din marile cărți scrise

în limba română în acest secol, dar rămîne un produs al literaturii interbelice, trăită „atunci” este scrisă „acum”. În sensibilitatea noastră ea nu vibrează decît artistic, chiar dacă fraza care avea să devină antologică („timpul n-a mai avut răbdare”) presimte mari convulsii. Există în noi o conştiinţă a eternităţii, care ne face sensibili la marile teme ale literaturii şi o conştiinţă a prezentului, care defineşte în chipul cel mai profund modernitatea.

Cel mai iubit dintre pămînteni e mărturia nebănuitei forţe de renaştere a literaturii lui Preda. Abia acum înţelegem necesitatea *Intrusului*, a *Risipitorilor*, a *Marelui singuratic*, a *Delirului*, a volumului al doilea din *Moromeţii*. Preda nu a „aspirat” împotriva „vocaţiei” sale, nu a orbecăit din orgoliu demiurgic: toate acele cărţi au fost fermentul resurecţiei lui spirituale. Nu a acceptat să rămîna prizonierul propriei sale literaturi, deşi a fost îndemnat să o facă. În calmul gândirii şi-al scrisului său nu se putea ghici marele simţ al aventurii, care face din Preda un contemporan al lui Céline, Malraux, Camus. Romanul lui reinventează literatura aruncînd peste bord tot ce ţinea de „vocaţie”. Este acesta un alt Marin Preda? N-aş spune. Aceeaşi conştiinţă torturată de adevăr a creat şi celălalt roman fascinat de „barbaria concretului”, *Imposibila întoarcere*. A trebuit să treacă un timp pentru ca toate acele mărturisiri să poată fi scrise la persoana a III-a.

Preda recurge la procedee mai vechi şi mai noi ale prozei („manuscrisul găsit”), dar nu le acordă o importanţă mai mare decît de ordin tehnic. Între lumea cărţii şi Preda este mereu un „autor” care „scrie”: Petrini, căruia trebuie să-i atribuim organizarea materiei, distanţele morale şi intelectuale, judecăţile, aluviunile, digresiunile, eliziunile naraţiunii. *Cel mai iubit dintre pămînteni* putea fi „scriitura unei aventuri” (romanul vieţii lui Petrini), ori „aventura unei scriituri” (viaţa romanului lui Petrini). Nu este nici una, nici alta. Între Preda şi cuvinte e conştiinţa lui Petrini săgetată de adevăr. Romanul este o critică a ficţiunii pure.

„Mi-am recitit acest lung manuscris, notează Petrini şi dincolo de ceea ce el conţine m-a uimit *barbaria concretului*,

pe larg etalat, și cu plăcere vizibilă, și pe care nu l-am putut ocoli fiind încredințat că altfel m-ași fi chinuit îndelung, fără să obțin, spiritualmente, eliberarea totală a conștiinței mele de ceea ce am trăit". Am putea fi tentați să atribuim lui Preda aceste cuvinte notate în finalul narațiunii lui Petrini. Cei doi autori nu se confundă. Preda nu preia materia brută a romanului lui Petrini pentru a face din ea un roman, pentru a scrie un alt roman, nu-l lasă nici să ardă manuscrisul („Am fost ispitit, o clipă, să-l arunc pe foc"). Preda „editează" romanul lui Petrini așa cum a fost scris, cu toată „barbaria concretului" conținută în pagini. Lipsesc din cartea lui Petrini cele două eseuri filosofice, pe care „autorul" le rezumă zgîrcit, lăsându-ne să înțelegem că ele conțineau, totuși, o nouă *gnoză*. E mai bine să judecăm că nimic nu este așezat întâmplător în *Cel mai iubit dintre pămînteni*. Unii critici susțin că Preda și-a scris romanul sub presiunea timpului: *Cel mai iubit dintre pămînteni* n-ar fi decît un manuscris, un șpalt între două coperti. Discutăm în zadar. Exegeza stendhaliană pretinde că în romanul *Mănăstirea din Parma* „se simte" lipsa capitolului eliminat de editor. Preda și-a editat singur romanul și nimic nu ne îndreptățește să credem că a avut premoniția sfîrșitului apropiat.

„Barbaria concretului" face din acea eliberare a conștiinței un roman. Să comparăm *Cel mai iubit dintre pămînteni* cu *Delirul*: ce este „cosmic" în *Delirul* în afara teribilei scene a despărțirii lui Ștefan de Ioana? Dincoace, Marin Preda descoperă și „la oraș" (nu numai „în lumea satului") misterul etern al femeii. Misterul acesta există, dar este nevoie să-l căutăm împotriva lui Petrini, a cărui sterilitate („lipsă de cutremurare") decepționată falsifică umbra femeii. Mai mult judecător decît îndrăgostit, moralist, el are numai revelația iubirii (Matilda coboară „ca printr-un zbor neașteptat al destinului" în viața lui Petrini: „Ca și pe poetul damnat, mă stăpîni un sentiment brusc de melancolie că *ea* a trecut și n-o voi mai vedea niciodată, trecătoarea iubită cu un destin necunoscut"). Rememorate, iubirile lui Petrini sînt „profanate". Cel ce privește în urmă e un bărbat decepționat: miracolul sacralității se risipește sub privirea lucidă.

Romanescul se definește la Preda în opoziție cu fascinația onirică, prin care ne sustragem realului pentru a cuceri un teritoriu de iluzie și vis; e revelație: „Nu mai putui să invoc nimic din ceea ce îmi răscolea întreaga ființă, că nu aterizase în odaia mea o femeie (...) ci o întruchipare a unei enigme a pământului pe care odinioară și zeii o rîvniseră”. *Moromeții* este o epopee degradată. În cele două eseuri, Petrini e obsedat de „ideea armoniei conștiinței noastre cu cosmosul”, vîrstă „adamică”, (pe care o socotesc epopeică) și de „ideea apariției erei ticăloșilor, mutație catastrofică în conștiința omului”, era romanului, aș zice eu. Să comparăm uciderea turmei de vite în *Iliada* cu povestirea lui Preda *Calul*. Țăranul care ucide calul săvîrșește un ritual „magic”, neînțeles, cum Ajax, în orbirea furiei sale, se repede la vite crezîndu-le războinici. În amîndouă cazurile urmărim cu tulburare instinctul confuz al uciderii, care urcă în suprafața conștiinței din misterul ființei, din violența speciei. Trecătorul oprit în vîrfurile dealului „profanează” tabloul: privirea lui descoperă aspectul comic, și ceea ce părea a ține de ritual nu e decît un act nerod. Țăranul din vale „belește un cal”.

În *Moromeții* destinul unei lumi arhaice stă închis între frazele de început și sfîrșit: „Se pare că timpul era foarte răbdător cu oamenii” și „Timpul nu mai avea răbdare”. *Cel mai iubit dintre pămînteni* e tot o epopee degradată și prin aceasta se și deosebește de celelalte romane „ale adevărului”: căutare degradată a sacrului în miezul existenței profane. E o definiție a romanului, în viziunea lui Lukács, numai că analiza lui e aplicată pe opere „de măreție epopeică”. „Numai cei încleiați în propriul lor trecut au, adesea, senzația că prezentul e vertiginos”, notează Petrini, ca spre a pune în ecuație timpul epopeii și timpul romanului.

Nostalgia sacralității are sensul inițierii prin eros: „Mitul acesta al fericirii prin iubire, al acestei iubiri descrise aici și nu al iubirii aproapelui, n-a încetat și nu va înceta să existe pe pământul nostru, să moară adică și să renască perpetuu. Și atîta timp cît aceste trepte urcate și coborîte de mine, vor mai fi urcate și coborîte de alții nenumărați, această carte va mărturisi oricînd: (...) dacă dragostea nu

e. nimic nu e". Ideea de armonie între conștiință și cosmos ia trup în femeie. Magnetismul aproape mineral pe care îl emană femeia, prelungire a firii, dă bărbatului sentimentul că în îmbrățișarea lui se împerechează cu întreg universul: „...Farmecul unei ființe pe care o iubim întâia oară e farmecul primordial la care ar trebui să ne oprim... Ar fi trebuit deci să plec, să părăsesc acel trup asemeni omului de odinioară care, zărind în pădure o femelă, o fugărește, o prinde, o posedă flămînd, apoi, fără gîndul că o părăsește totuși, cum părăsim fără gînd ceea ce nu ne aparține... Întîlnirea în mijlocul naturii sălbatice e voința divinității și ceea ce ne aparține e doar libertatea noastră, un sentiment atît de firesc și de total, încît nici gîndul, nici impulsul inconștient nu ne vin de a stingheri pe-a altora... Sîntem zeițai ale acestui pămînt". Vom înțelege de ce budoarul nu satisface elanul cosmic al iubirii: pereții, ca de plută, sting zgomotul mișcării cerești, întorc, ca-ntr-o oglindă sonoră, imaginea îndrăgostiților. Ca și în celelalte romane, bărbatul risipește iluzia, se face vinovat de a trece fără înfiorare pe lîngă eternul feminin (Al. Paleologu). Erosul e inițiere în moarte, reintrare în ordinea simplă a fenomenelor naturii: „...sîntem străini, ce urmează să se întîmple e în afara ființei noastre, o să ne prăbușim, e moartea care urmează, ceea ce ai și spus: că o să mă omori". Să recitim și prima frază a romanului: „Moartea e un fenomen simplu în natură, numai oamenii îl fac înspăimîntător".

Tulburătoare, la Preda, e „persistența conștiinței", cutremurarea ce trece în miezul celor mai simple cuvinte, ca strălucirea ce înfioară, dinăuntru diamantului, privirea: „...sîntem în univers aceiași și de totdeauna și vom fi pentru totdeauna, fiindcă universul nu e orb (...) totul e perisabil, afară de această gîndire".

A citi și a reciti poezia

„Domnului Oppenheimer îi plăcea poezia greacă, ceea ce nu l-a împiedicat să fie tatăl primei bombe atomice. Domnul Bohr nu gusta poezia, dar a desenat cât se poate de poetic, prima schemă a atomului“. Cu acest motto se deschide volumul lui Nichita Stănescu, *Măreția frigului*. Cu riscul de-a nu împărtăși opinia comună, voi spune că *Măreția frigului*, *Belgradul în cinci prieteni*, *Epica Magna*, *Operele imperfecte*, *Noduri și semne* nu numai nu marchează declinul poeziei lui Nichita Stănescu, dar prelungesc în domeniul pur al poeticului experimente ce s-au purtat, în prima perioadă de creație, mai mult teoretic. Să recitim cele două metafore. Metafora „Oppenheimer“ : poetul este stăpîn pe forțe pe care nu le mai poate stăpîni, o dată ce le-a declanșat. Cu *Măreția frigului*, poezia lui Nichita Stănescu începe o aventură nouă, în lumea cuvîntului, în care orice Demiurg a murit. T. S. Eliot spunea : poetul este un filtru pentru limbaj. Condiția creatorului nu are nimic romantic. Orgoliul creației e mort. Metafora Bohr : poetul poate aspira la stăpînirea mecanismelor goale. Vrea să vadă ce este acela un verb : ia două substantive și le freacă unul de altul „pînă iau foc“. Aceasta este cunoașterea poetică. Poezia este cu mult mai simplă : este de nestăpînit.

Poezia comunică prin căldură și frig. Ce este *Măreția frigului* ? Oprire a verbului. O literă de alfabet, un verb, un substantiv — sînt mulțimi vide. Nu semnifică. Poetul se folosește de cuvînt „din răsfaț și întîmplare“. Cuvintele nu inventează poezia, îi dau doar trup : „Iată-te, te și compar : tu ești aidoma liniilor de forță ale unui magnet. Ele nu se

văd, nu se aud, nu se gustă, nu se pipăie, dar pilitura de fier le dăruiește un trup și atunci ele se pot vedea, se pot auzi, se pot pipăi, se pot gusta. Iată-te, cuvintele mele te întâmpină și îți dau trup". Citatele teoretice sînt extrase din *Cartea de recitare*, manifest poetic al lui Nichita Stănescu.

„Miturile sînt niște pararealități, în care omenirea s-a transfigurat, în fond, pe ea însăși. Zone înlăuntrul cărora conviețuiesc încercări de a împinge cunoașterea spre izvoarele sale. Încercări ce domină suverane și cărțile lui Nichita Stănescu, stînd și acestea, ca și miturile de odinioară, sub semnul tentativei de a descoperi esențele ultime" (M. Martin, *Poeți contemporani*). Nichita Stănescu gîndește naiv, cel puțin aceasta este opinia esteților. Dar chiar și în limbajul din interviuri, ermetic, pe alocuri bombastic, se pot citi și descifra mari intuiții poetice. Poetii-teoreticeni ai secolului XX au creat o tradiție raționalistă ce a canonizat poezia, îndepărtînd-o de intuiție. Nu este cazul să ne întoarcem cu șaptezeci de ani înapoi pentru a face critica intuiției. Versurile lui Nichita Stănescu „teoretizează”, dacă se poate spune așa, inefabilul: „Ah, n-o să știe nimeni / gîngășă pricină a leandrului /.../ Ah, n-o să știe nimeni / neagra pricină a pămîntului / curgătoarea pricină a rîurilor / cauza sufletului meu" (*Starea de a*). Explorarea intelectuală a poetului nu interoghează nimic în afara cuvîntului. Aceasta nu este filosofie a limbajului, cum ar vrea unii critici, ci meditație a poeziei asupra stării poetice: „de sus în jos / e-un rug frumos / și nu știu ce e după" (*Autoportret de sîmbătă seara*).

Obiectul liric e *sinele*, dar nu sinele ca ființă în lume, ci sinele ca ființă în limbaj. Poetul se simte *întreg*, pentru că este *cuvînt*. Lumea plouă pe el cu fragmente de realitate: „Plouă cu sfărîmături. / O, Plouă doamne, / peste întregul de mine. / Au făcut explozie acele fapte / În care m-aș fi întrupat, / poate, mîine" (*Singură vederea*). Lucrurile sînt în fond, foarte simple, în această poezie conceptuală. Nichita Stănescu scrie, într-adevăr, în limbaj conceptual, dar

introduce ființa sensibilă a poeziei „între literă și hîrtie”. Dramatizează starea de neant („Dar nu este nici un loc între ele /... Ce cauți tu, acolo, în îmbrățișarea lor?” — *Spre semn*) pentru a i se încredința în volumele de mai târziu.

Cartea de recitare e un jurnal liric. Nichita Stănescu nu-și caută înaintașii: se caută pe sine. Sigur că recitind poezia, Nichita Stănescu face, chiar și involuntar, apreciere critică și interpretare. Ce mă interesează nu sînt propunerile de istorie literară, „lecturile critice”: în *Cartea de recitare* învățăm să-l (re) citim pe Nichita Stănescu. Capitolul dedicat lui Eliade Rădulescu deplînge starea de ctitor a poetului: un ctitor fără operă de ctitorie. În poezia *Noe* găsim răspunsul la dilema culturală. Poezia nu întemciază nimic, ea salvează: „A e o literă. I altă literă / pe care nebunul de mine le cîntă pe citeră. / Cîinele este un animal, iarba o plantă / din care nebuna de tine saltă. / Ochiul este o pierdere, / cuvîntul, derîdere pe care scîndura / orelor udele, / viețile multe ni le salvăm”. Poezia conceptuală ne-a obișnuit să căutăm pretutindeni în lirică logica unui sentiment. La Nichita Stănescu există o singură logică: logica poeziei. A freca un verb de un alt verb pînă ia foc. Metafora nu mai este o comparație din care un termen lipsește, e ca să zic așa, o comparație din care lipsesc amîndoi termenii. Pentru a nu-l speria pe cititor voi face precizarea care se cuvine. Sigur că, în termeni obișnuiți, nu poate exista nici o comparație între două lucruri care nu există. Ea se poate face, în poezie, comparînd un element devenit metaforă cu un alt element devenit, la rîndul lui, metaforă. Dar, în cazul acesta, pentru înțelegerea textului lectura poeziei prin referința la ralitate nu mai este cu putință. De aici înainte funcționează, și în cititor, *instinctul poetic*, capabil să abstractizeze starea poetică.

Bacovia, spune Nichita Stănescu, este un poet monocord. Cîntă pe o singură coardă, cu virtuozitatea lui Paganini. În studiul despre Bacovia, Marian Popa delimitează, în limbajul bacovian, cuvinte-parolă, cuvintele care deschid ușile fe-

recate — magic — de la realitate la poezie. Pentru a evita orice confuzie, voi preciza că în rîndurile care urmează cuvîntul *parolă* desemnează exclusiv sintagma *deschizătoare de porți*. În semiotică, poetul, „cel ce deschide porți în limbaj”, transformă limba — *langue* — în „vorbire” — *parole*. În fiecare poezie bacoviană există o „parolă”, un cuvînt de trecere de la vorbire la poezie. „Repetiții care există prin ele însele nu sînt de conceput, notează Marian Popa; ele se pot contura numai în opoziție cu elemente care nu se repetă. Repetiție înseamnă de fapt stagnare în fluxul continuității” (*Modele și exemple*, p. 131). Prin repetiție, contextul se umple de sens: cuvîntul repetat își pierde semnificația. Imaginea rezultată prin repetiție acționează retroactiv, umple vidul cu propriul ei sens. Poezia lui Bacovia are coerență *monotonă*. Dar și la Nichita Stănescu „se face vizibil un proces de transformare a irepetabilului în repetabil, dînd acel straniu și inimitabil sentiment care cheamă deopotrivă aglutinarea și dispersarea ființei și realității” (idem, p. 131). Alegem, spre exemplificare, *Frica* din volumul lui Nichita Stănescu *Belgradul în cinci prieteni*: „Eu aş putea s-o omor — ea rîde, / Ea întinde mîna spre mine, / ea scutură surîzînd, rîzînd / pletele negre... / se uită în ochii mei / cu ochii ei lucitori / în timp ce eu o contemp lu și aş putea s-o omor / cu o singură lovitură”. Cîmpurile repetiționale (cu funcție aglutinantă, ca în *Frica* sau dispersivă ca în *Intrebări*) generează dubla fascinație, a limbajului și a liniilor de forță poetice — magnetice, ce par să ignore cuvîntul.

Cartea de recitare nu e lectură critică ci manifest poetic. Temeneaua la clasici e închinare edolatră. Citim, în alții, propria noastră esență. Anton Pann, Bolintineanu, Eminescu sînt alte chipuri ale lui Nichita Stănescu. Poetul nu a văzut în ei, prin lentila spiritului său, existențe poetice *în sine*: s-a citit *pe sine* în ipostaze ale limbii române.

Romanul unui critic

Arca lui Noe, eseul lui Nicolae Manolescu despre romanul românesc, debutează cu o mărturisire șocantă : „Nu sînt cititor de romane. În ordinea preferințelor mele de lectură, romanul a ocupat mult timp unul din ultimele locuri, lăsînd în urmă poate doar cărțile de călătorie și pe cele de aventuri“. În primul moment, am fost înclinat să văd în cuvintele criticului un pur artificiu retoric de cîștigare, prin ultragiu, a bunăvoinței cititorului. Iată, însă, că în postfața la volumul al treilea ideea revine, accentuată : „Mărturiseam *fără coche-tărie* (s.n.), în prima propoziție a eseului meu că nu sînt un cititor de romane“. Criticul nu vrea, firește, să susțină că *nu citește romane*, ci numai că nu este *un împătimit* al genului. Dar, chiar și în aceste condiții de supunere silnică la un travaliu executat fără plăcere („Un critic, intră mai departe în paradox Nicolae Manolescu, nu scrie *de obicei* despre ce i-ar place să scrie“), deși în limitele unei voluptăți a obstacolului („Așa cum moralistul (bine se știe) nu este neapărat un iubitor al moralei, nici criticul nu-și găsește justificarea psihologică în iubirea de literatură, ci, mai degrabă, într-un interes complex, care o face uneori posibilă, fără însă a o presupune totdeauna în punctul de pornire. Un autor, o operă, un gen sau o epocă literară constituie în primul rînd pentru critic o *problemă* : o dificultate de învins. Nu numai poetul, cum spune Valéry, dar și criticul este 'un martir al rezistenței față de ceea ce se face ușor' “).

Nicolae Manolescu scrie o veritabilă trilogie critică, ce însumează în jur de o mie de pagini dedicate romanului.

Parcurge, să nu uităm : fără plăcere, mii de pagini de roman și de critică a romanului. Dacă adunăm în stomacul uriaș al acestui „cititor fără voie” și romanele despre care a dat seamă, săptămîna de săptămîna, în foileton, în plus de sinteza care face obiectul gloselor de față, ne putem face o impresie despre sațiul, ce zic eu, despre indigestia ce trebuie să-l fi cuprins ! În ce mă privește, sînt mai degrabă un hedonist al lecturii. Nu pretind că citesc numai ce-mi place : aş renunța fără păneri de rău la o seamă de cărți, pe care le parcurg din obligație morală pentru altele la care, din nefericire, nu am răgazul să mă întorc. Iată de ce îmi vine greu să cred că un critic se poate supune unui torturant exercițiu de lectură și scris, în virtutea obișnuinței ori a rigorii profesionale.

Prima întrebare pe care mi-am pus-o a fost : „Cît de sincer e criticul în mărturisirile lui ?” Citind, acum, *Arca lui Noe* de la un capăt la celălalt, descoperindu-i coerența, abandonez întrebarea dintîi pentru o alta : „De ce ține criticul să se mărturisească ?” Eseul se putea scrie fără a se povesti, în cadrele lui, „aventura unei scriituri”. Moralistul (se știe bine !) nu este neapărat un iubitor al moralei, cum nici Rousseau, autorul scrierilor pedagogice, n-a fost un bun pedagog. Problema e foarte delicată și tocmai din acest motiv insist asupra ei. Romancierul nu simpatizează cu (toate) personajele sale, de multe ori i se întîmplă să prezinte, nu-i așa — critic —, o lume fără nici un orizont. Marii decepționați ai literaturii nu iubeau nici măcar viața ! De ce-am pretinde criticului iubire de literatură ?

„Condiția iubirii este o relativă orbire, o miopie, cum o arată sugestiv cunoscuta nuvelă a lui Poe, cu tînărul ce se îndrăgostește, dacă pot spune așa, la prima vedere, de o octogenară, care-i mai este și răs-străbunică, tînăr care se dezmeticește numai cînd bătrîna doamnă îi așează grațios pe nas o pereche de ochelari. Eroul lui Anton Holban poartă toată vremea ochelarii pe nas și, în cazul lui, iluzia erotică nu se produce niciodată : situație inversă decît la Poe. Morala ar fi că ochelarii de distanță ne ajută să vedem, dar ne

împiedică să iubim". Fragmentul este extras din capitolul *Sandu scrie un roman*, volumul al doilea din *Arca lui Noe*.

Îndrăgostitul este, întotdeauna, mai puțin perspicace, în analiza iubirii, decât observatorul indiferent. Criticul îndrăgostit de roman ne-ar spune cu mult mai puține despre roman decât o face Nicolae Manolescu.

În *Arca lui Noe* pagina critică este intersectată de fila de jurnal. Dacă am pune cap la cap mărturisirile critice am scoate, cel puțin, un substanțial capitol „autobiografic”. În apartamentul-bibliotecă locuiește, alături de critic, un scriitor, locatar nedeclarat la „spațiul de imobil”. Voi anticipa asupra concluziilor: rostul confesiunilor critice asigură eseului despre romanul românesc o *compoziție epică*. Ca și ciclul proustian, *Arca lui Noe* găsește „sensul” timpului pierdut, altfel zis, „regăsește timpul pierdut”. „Naratorul” romanului critic împrumută metoda lui Proust, aș spune că, pe alocuri, împrumută și stilul: „Așa încât voi recunoaște, notează Nicolae Manolescu, la capătul unei lungi și adesea obositoare experiențe, că am învățat, dacă nu numaidecât să iubesc romanul, măcar să-l citesc”. *Arca lui Noe* este „romanul” devenirii unui cititor al romanului. Acțiunea lui poate fi rezumată, ca și la Proust („Marcel devine scriitor”), într-o singură frază: „Manolescu devine cititor de romane”.

O discuție serioasă în legătură cu încercarea lui Nicolae Manolescu de clasificare tipologic-genetică a romanului românesc nu se poate face din zborul păsării. Ar trebui să zăbovim nu numai asupra ipotezei generale de lucru, dar și asupra analizelor care aduc celor trei mari concepte operative (*doric, ionic, corintic*) precizări și nuanțe indispensabile pentru înțelegerea atitudinii critice. Nu am adunate toate datele unei critici la obiect, care să intereseze cu adevărat pe autorul eseului *Arca lui Noe*, curios, probabil, de impactul ipotezelor sale în conștiința critică, nici să dea cititorului, spre digerare, un rezumat fidel și o platformă critică. Apariția celui de-al treilea volum nu schimbă datele problemei, ci așează, la edificiul critic, ultimul mare bloc de piatră sub cupola îndrăzneată, ridicată, după metoda anticilor, mai înaintea pereților.

De aceea, singura confruntare posibilă nu se poate face, în puține cuvinte, decât cu privire la principiul architectural, la stabilitatea și armonia construcției. Pentru simplificarea discuției, voi prelua rezumatul final al criticului, nu numai foarte concis, dar, spre deosebire de argumentul introductiv, îmbogățit de rezultatul analizelor. Nicolae Manolescu distinge trei vârste în evoluția romanului românesc: o „vârstă a iluziilor” — *doricul* (romanul e definit „de perspectiva exterioară și care se ia în serios, a naratorului de tip demiurgic”); o „vârstă a conștiinței de sine” — *ionicul* (naratorul romanului adoptă „perspectiva interioară, de asemenea ‘serioasă’, de tip psihologic”); și o „vârstă a ironiei” — *corinticul*, (perspectiva naratorului e din nou exterioară, „dar de tip ludic și parodic”). Clasificarea nu este numai tipologică, dar și genetică. Nicolae Manolescu dezvoltă liber elemente de sociologie a romanului din L. Goldmann și Zérafra, ori de stilistică, din Auerbach, topite într-o sinteză originală. Cele trei tipuri de roman ar „exprima” mentalitatea burgheziei în ascensiune, a burgheziei stabilizate și aristocratizate, respectiv, o mentalitate derutată sau abuzivă, fără discernământ, autoritară sau opresivă (a burgheziei decepționate), fiecare cu valorile ei dominante, *economicul*, *de ordin personal*, și *de ordin politic*. În *doric*, lumea romanului „este omogenă, coerentă și plină de sens”, în *ionic* „rămîne plină de sens dar își pierde omogenitatea”, în sfîrșit, în *corintic*, lumea este „neomogenă, incoerentă, vidă”.

Mai înainte de a-mi spune punctul de vedere să reamintesc și clasificarea propusă, parcă în replică, de Radu G. Țeposu, citată de Nicolae Manolescu în volumul al treilea din *Arca lui Noe*, clasificare ce are în centru perspectiva personajului. Ar exista o retorică a supunerii față de transcendență (Radu G. Țeposu o identifică, zic eu, greșit cu romanul tranzitiv), o retorică a subminării transcendenței (nici aceasta nu ilustrează, după părerea mea romanul reflexiv) și o retorică ce activează conștiința transcendenței goale. Ce aduce nou această clasificare? Mai puțin coerentă *sub aspect formal*, ea pune accentul pe *histoire*, în vreme ce la Nicolae Manolescu interesul se deplasează pe *récit*. Com-

binînd cele două perspective, am putea spune că *doricul*, *ionicul*, și *corinticul* (supunere la transcendență, subminarea ei, transcendența goală) reprezintă etape în ciclul mare al sensului: naratorul (personajul) pătrund într-o lume plină de sens (operă a transcendenței), o lume în care sensul nu mai e dat, ci se constituie: lumea primește sensul pe care i-l dau naratorul (personajul) și o lume goală de sens, în care naratorul (personajul) caută zadarnic vreunul.

În stadiul acesta al discuției, am de obiectat celor două perspective prioritatea acordată abordării *sincronice*, cu sacrificarea *diacroniei*: Ioan Slavici, Duiliu Zamfirescu și Marin Preda, romancieri *dorici* nu pot exprima mentalitatea unei „burghezii în ascensiune”. Studiul genetic e relevant în ce-l privește pe Slavici. *Viața la țară* e mai degrabă *utopia* aristocratică, mod de substituie a lumii goale de sens (de sensul unei clase sociale) cu o proiecție nostalgică, dacă nu chiar falanster în marginea realului. *Utopia* poate fi descoperită și în tipul *ionic*: Garabet Ibrăileanu, susține Nicolae Manolescu, proiectează o lume prezentă cu cîteva decenii în urmă. Nu sînt convins de aceasta: operațiunea este, mai degrabă, de *ștergere a lumii*, refuz anarhist și de înlocuire violentă cu feeria intelectuală. Istoria romanului românesc nu dispune, ca literatura engleză, de pildă, de modele sigure, certe de *utopii*, dar perspectiva utopică există și apare ca dominantă în cîteva opere. În tipul *corintic*, utopie e toată opera lui Urmuz, care întoarce lumea goală de sens pe dos, ca o mînușă: ea e din nou „plină de sens”, însă cu ștergerea tuturor sensurilor realului. E o utopie comică, desigur, dar utopie, căci refuză lumea și pune în locul ei feeria. Încă nu știu dacă ipoteza mea se poate verifica în confruntarea directă cu strategia narațiunii, la toate nivelele textului. Dar fiind că nici tipurile *doric*, *ionic* și *corintic* nu pot fi identificate „în stare pură”, nici tipul *utopic*, perspectivă radicală a naratorului, de înlăturare a concretului, nu există, ca atare, în absolut: fragmente ale realului sînt recuperate, ca cioburile de vase de către scafandri.

Perspectiva genetică, așa cum s-a văzut, nu explică de ce mentalitatea *ionică* apare, după al doilea război la Ivăsiuc,

în epoca de înflorire corintică, nici cum Urmuz, dacă este să-l socotim „romancier” corintic, apare cam în același timp cu primele capodopere ale ionicului. Ca să revin la clasificarea lui Radu G. Teposu : religia cunoaște, la scară istorică, o epocă mare de supunere la transcendență (creștinătatea de pînă la Renaștere), o vîrstă de subminare a transcendenței (Renașterea, prin Galilei, G. Bruno) și, la sfîrșit, o perioadă a conștiinței transcendenței goale („Dumnezeu e mort !”). Ce semnificație are, în cadrul acesta, fenomenul protestant ? (Renașterea, prin Galilei, G. Bruno) și, la sfîrșit, o perioadă hai să zicem, așa, *dorică* (revoluția are un sens), una — *ionică* (revoluția are sensul dat de marile ei individualități) și una — *corintică* (revoluția nu a avut nici un sens — exprimînd decepția foștilor revoluționari, deveniți, unii din ei, conservatori, exilați — alții). Vreau să spun că doricul, ionicul și corinticul pot fi tipuri istorice, dar și, în mai mare măsură, dominantele unui cîmp ideologic caracteristic pentru o epocă dată. De aceea tipul *doric* apare și la sfîrșitul veacului trecut și în epoca dintre cele două războaie și la Marin Preda.

Clasificarea lui Nicolae Manolescu aduce în discuție, dar numai trecător, perspectiva *cititorului*. Romanul *doric* se adresează unui *cititor implicit*, *doric* și el. În același fel ionicul și corinticul. Identificarea cititorului implicit cu cititorul real nu se produce întotdeauna, de unde și confuzia tipului ionic cu tipul *doric*, nu numai la lectura de agrement, dar în lectura critică. Cititorul real citește, în cele mai multe cazuri, în cheie *dorică romane* aparținînd tipului ionic și tipului corintic, evident, cu mutilarea perspectivei narative și cu introducerea unui sens absolut într-o lume de roman unde totul e relativ (*ionic*), ori goală de sens (*corintic*).

Lipsește, de asemenea, perspectiva *autorului implicit*, care poate fi *dorică*, în raport cu viziunea *ionică* a naratorului (Camil Petrescu în *Patul lui Procust*), tot *dorică* în raport cu o viziune corintică (în *Bunavestire*, de exemplu) ș.a.m.d. Nu aduc aici obiecții, de vreme ce Nicolae Manolescu operează clasificarea în funcție de perspectiva naratorului, ci numai completări ce pot da sugestii pentru sinteze viitoare. Construcția lui Nicolae Manolescu nu numai stă în picioare,

chiar dacă în ce privește cheia de boltă, am văzut, sfidează câteva din principiile statice, dar are măreția, simplitatea de ansamblu și bogăția de detaliu a catedralelor gotice. *Arca lui Noe* e operă de critic *doric* (lumea romanului, indiferent de cum apare naratorului, e omogenă, coerentă și plină de sens, deopotrivă în *doric*, *ionic* și *corintic*, unde lipsa de sens a lumii e chiar *sensul romanului*) și *roman ionic* (narațiune a criticului, „autobiografie” de tip proustian, ce se poate rezuma, în parafrază la ciclul timpului pierdut și regăsit — „Marcel devine scriitor” —, la mărturisirea din urmă a criticului: „Așa încât voi recunoaște, la capătul unei lungi și adesea obositoare experiențe, că am învățat, dacă nu numaidecât să iubesc romanul, măcar să-l citesc”). În critică, magistratura este a vârstei *dorice*. Criticul în chip de scriitor se pictează, însă, ca maestrul de altădată, într-un colț al tabloului, de unde ne privește cu ironie. Sinteza din *Arca lui Noe*, cea mai importantă din câte s-au scris la noi asupra romanului românesc, este, prin numeroasele fragmente de „autobiografie critică”, un veritabil *român al criticului*: „Aș putea, sigur, răspunde că un critic nu e un om normal, în sensul că nu citește pur și simplu literatura, căutând mai degrabă *plăcerea de a scrie despre ea*, decât aceea de a se delecta cu lectura ei”.

Fascinantă călătorie la bordul romanului — examinat cu lupa omului de știință dar și cu imaginația critică —, operă de concentrare a capacităților speculative și analitice ale lui Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe* stă alături de marile sinteze critice ale literaturii române.

Închei cu o paranteză. „Adevărata anxietate a personajului lui Blecher ni se dezvăluie abia acum: și ea nu constă în teama de a-și pierde identitatea, ci în neputința de a o face, glosează Nicolae Manolescu în marginea *Vizuinei luminate* și-a *Întâmplărilor în irealitatea imediată*. A nu fi decât tu însuți: iată suferința existențială a eroului. N. Balotă citează pe Rimbaud, care spusese, se știe, că 'Je est un Autre', pe Nerval, și pe toți cei care, de la romantici la moderni, au suferit de inconsistența identității (...). Ceea ce Rimbaud excrează, Blecher dorește cu ardoare: unul suferă că *eul este altul*,

celălalt, din contra, că *eul nu este decât eul*". Dar Rimbaud nu suferă de inconsistența identității, ci de dispariția ei în limbaj. „Realitatea unică și limitată a ființei noastre unice și limitate seamănă cu un coșmar nocturn din care nimeni nu ne trezește : „bizara aventură de a fi om“ nu este decât această zbatere inutilă în ghearele unor condiții din care nu există ieșire, cu excepția unor rare și pasagere momente de beatitudine, când identitatea noastră este suspendată și ne îngăduie, ca într-un vis frumos de această dată, să participăm la existența esențială, profundă și infinită, a Marelui Tot ; când, cu alte cuvinte, *Je est un Autre*“, încheie Nicolae Manolescu eseul dedicat lui Blecher. Ce vrea să zică acest celebru *Je est un autre* și cum putem intra, prin el, în Marele Tot ?

Rimbaud, zic eu, anticipează pe Heidegger și pe Umberto Eco. *Je est un Autre* e, pentru el, prilej de suferință, dar nu din cauza inconsistenței *eului*, ci a *alterității* lui. *Eul* nu este *ființa*, ci doar *instanța vorbitoare* : inexistentă în afara limbajului. *Ființa* nu se poate comunica în limbaj, ea *se înstrăinează*. Este motivul pentru care Rimbaud a căutat să alunge *eul* din poezie, să scrie o „poezie obiectivă“ un enunț *fără enunțător*, transcripție pură a imaginii poetice. Cineva, și nu *ființa* Poetului, va fi la baza acelui limbaj : drama este *fără ieșire*. Rimbaud abandonează poezia. *Eul* este un *Altul*, nu este *ființa-Rimbaud*, ci *Rimbaud în limbaj*. A comunica *ființa*, prin toate mijloacele, acesta e visul, aceasta e, mai degrabă, utopia poeziei moderne, de la Rimbaud și pînă la Nichita Stănescu. Acesta din urmă a încetat să lupte : nu numai se supune *alterității*, dar renunță la *ființă*. Însăși noțiunea de „autor“ se schimbă la el, Autor e limbajul, poetul e un filtru, un radar, un câmp magnetic. *Je est un Autre* desemnează conștiința modernă a pierderii ființei prin limbaj.

Un roman în versuri

„Bucătării, bucătării de vară,
Creme de zahăr ars strălucitoare,
Mari șervete de-azur, dulapuri-sfinxe,
Dulci utopii din linguri vechi prelinse ;
Sînii aici sînt plini, coapsele grele,
Miresmele iau foc de la perdele,
Luminile se-așează lin pe scaun,
Din cratițe bea lapte prins un faun,
Nasturii cad subțiri de la cămașă,
Bucătării încinse, pătimașe...”

La apariția romanului *Lumea în două zile*, Nicolae Manolescu făcea comparația, în aparență șocantă, între universul domestic al prozei lui George Bălăiță și această lume intimă, interior pustiu de viață, în care poetul (Emil Brumaru) animă, cu privirea lui, oale și cratițe, borcane cu magiun și bulion, mobile, zarzavaturi, legume ș.a.m.d. Să recitim elegia reprodusă mai sus. Tabloul pare o natură moartă flamandă. Lumina filtrează prin colțul ferestrei („Creme de zahăr ars strălucitoare” ; „Luminile se-așează lin pe scaun”). O bucătărie ca toate bucătăriile : un scaun, „dulapuri-sfinxe”, linguri vechi, șervete „de-azur”, cratițe. Și fără nici o trecere : „Sînii aici sînt plini, coapsele grele”. Va trebui să corijăm impresia noastră asupra tabloului : nu e o natură moartă olandeză, ci, mai degrabă, un tablou de Arcimboldo. Acela chiar și are o lucrare în care chipul unui bărbat este compus din juxtapunere de legume. Aici, în elegia lui Emil Brumaru, bucătăria ia chipul unei femei. Dar și tabloul acesta

are contur instabil. Ne obsedează acele „dulci utopii” — din linguri vechi prelinse —, altfel spus, ne intrigă această privire care transformă, animă, *visează*. Fantasmеle minții aduc în scenă „fantome”: „Din cratițe bea lapte prins *un faun*”; este poetul, ori un personaj produs al reveriei. În orice caz, prezența lui, la fel ca în pictura clasică, e departe de a fi inocentă și, iată, sub ochii noștri se petrece o scenă erotică: „Nasturii cad subțiri de la cămașă”. Privirea îndrăgostită nu descrie, *posedă*. Ultimul vers dă cheia întregii poezii, ba, așa zice, a poeziei lui Emil Brumaru, în care intimitatea domestică nu este altceva decât un vis de dragoste: „Bucătării încinse, pătimăse...”.

Un alt exemplu:

„Cinstiți aceste sfere de mătase,
Înzăpezite miezuri de tomate,
Crude cetăți cu punțile lăsate
Spre sufletele noastre curioase.
O, ce candoare-n gestul de-a desface
Fecioarei adormite în legumă
Pieptarul străveziei promoroace.
Tu o trezești, cu un sărut, din brumă.
Uimită-i de răcoarea dintre lucruri...
De rotunjimea ei o să te bucuri,
Căci ți se dă cuminte și adâncă.
Pîn' la pământ cinstiți aceste sfere, încă”.

Sînt imagini licențioase, mutate, ca în pictura clasică, din realitate în mit. Pentru a picta un nud, artistul invoca mitologia cu personajele ei. Cînd Manet înlocuiește nimfa cu o cocotă de lux și faunul cu un burghez cu joben, pictîndu-i într-o petrecere campestră, produce scandal. Emil Brumaru procedează în felul artistului clasic: recurge la aluzia galantă. Cînd e direct, n-aș spune că este vulgar, dar pierde tocmai savanta, perfida excitație a simțurilor prin tăgăduiri poetice. Dar iată și fragmentul ce m-a trimis cu gîndul la Manet:

„...Nu mă izbi cu ochii,
Fii ca-n dulapuri calde o diftină

Pe care, trist, în orele de-amiază
Un înger cu melon o vizitează“.

Sublinierile îmi aparțin. Artă pasagiului stă în echivoc și-n prețiozitate. Poetul se adresează, fără nici un dubiu, unei femei („Nu mă izbi *cu ochii*“), invitând-o să participe la modul lui erotic — „trist“ —, la o mitologie („înger cu melon“) ce nu-și ascunde voluptatea, ci rafinează senzualitatea prin recursul la imaginar.

Să examinăm o poezie lipsită de orice echivoc, *Elogiul Reparatei (III)*, unde adorația nudului nu mai trece prin ochiul de artist. Acela se mărginește la mici sarcasme, la comparații grotești, intră într-o estetică a urâtului, prin care-ar vrea, parcă, să-și apere emoția de-un spectator străin :

„Ți-i rotunjimea țîței geluită
Și la mijloc cu cafeniu buton,
Și coapsa ta cu fierbințeli de plită
L-ar fierbe pînă și pe Solomon,
Pe cercurile ei ca pe-un ibric
Cu lungul său turlui cuprins în aburi.
Ți-i murdăria strînsă în buric
Mai dulce decît mierea cea din faguri.
Și corpul tău didactic ce ne-nvață
Să-i prețuim savantele delicii
Are plăceri într-însul pîn' la greață.
Îndru-mă-ne, o dă-ne vagi indicii
Cum să-ți iubim mai bine carnea plină
De smieură muiată în rășină“.

Poetul nu părăsește „bucătăria : coapsa are fierbințeli de *plită*, coapsa l-ar fierbe și pe înțeleptul Solomon, „ca pe-un ibric“ etc. Termenii comparației nu s-au schimbat, a dispărut, însă, feeria domestică, „mitologia“. În locul lui Pan apare domnul în redingotă și cu joben, în locul nimfei, a cărei goliciune e un veșmînt, intră în scenă femeia ușoară *despuiată* de o privire lubrică.

Dulapul îndrăgostit e un roman în versuri, echivalent aluziv al *Legăturilor primejdioase* de Laclos. În momentele

sale de grație, Emil Brumaru e un neîntrecut romancier al voluptății, al senzualității rafinate: un Urmuz rezumat la „budoar“ (a se citi: *bucătărie*), la nesfârșit inventiv în a substitui „realului“, pe care, totuși, nu-l scapă din vedere, propria lui viziune. Totul e *vis erotic*, de la cratiță la dulap, de la dovleac la căpșună, de la mărar la melc, de la omidă la fluture. Ce senzualitate e-n dezbrăcarea cepei!: un trup făcut, parcă, numai din *veșminte*. A-l poseda înseamnă a-i scoate foaie după foaie, căci el îmbracă neantul. Voi reproduce, în final, cea mai echivocă și, poate, cea mai frumoasă poezie a lui Emi Brumaru, *Pastel*:

„Cu țîțele-nțepate de tăuni
Vacile roșii rumegau scaietii.
Lîngă izvorul sacru-al dimineții,
Netulburat, Isus făcea minuni.
Inconștiente-l pipăiau pe pulpe
Rîmele lungi. El, simplu și supus,
Adolescentul, palidul Isus,
Hrănea din palme cu furnici o vulpe.
O fată-ascunsă-n frageda cucută
Îmbrățișa un șarpe adormit.
Și cînd sleită coapsa s-a oprit,
I s-a părut că Fiul o sărută“.

Istorie și imaginație

Istoria, spunea Iorga, „este opera de reconstituire totală, de reintegrare a vieții trecute, pe care izvoarele o dau numai în icoane răzlețe, cu vaste lacune, tocmai unde am dori mai mult să știm... Te întreabă istoricul: ai documentul? Poți răspunde: domnule, n-am; dar istoria, în modesta mea părere, se compune uneori poate numai din 20% interpretare, adică, mai limpede: bun simț și logică, iar restul, poezie curată!” E definit aici conceptul de *Historia poiesis*, preluat, mai târziu, de G. Călinescu. Se pune întrebarea dacă primii istorici au avut de întâmpinat și ei dificultatea ridicată de „vaste lacune” și dacă opera lor este o consemnare pură, ori operă de imaginație. Nu am pretenția să răspund în câteva rânduri la o întrebare care angajează statutul unei discipline științifice, la care accesul îmi este, la drept vorbind, limitat. Avertizez pe cititor că mă aventurez în speculații și ipoteze mai mult literare, ca orice literat egoist ce vrea să tragă spuza pe „turta lui”.

Voi încerca să dovedesc, prin câteva exemple de folosință comună, că literatura își are partea ei, dacă nu „partea leului”, nu numai în opera cronicarilor, dar și în istorii fără pretenție literară.

Cronicele muntene au caracter subiectiv și pamfletar. Iată un loc comun, din care nu se trage, însă, concluzia necesară: acolo istoria este pretext de literatură. La vremea lor, ele slujeau unor interese politice limpezi, ori exprimau revanșa imaginației asupra realității, ca în pamfletele contemporane. În cronici, personajul principal e cronicarul, cu visele lui de

funcționar gogolian, de mărunț amploaiat, de scrib, ce-și pre-schimbă umilințele în iluzorii momente de triumf.

Este o pură revanșă a talentului limbii asupra puterii. Nu insist cu exemple, nici în cazul cronicarilor munteni și nici în alte cazuri, pentru a nu risca să fiu contrazis. Mă mențin, totuși, pe poziția mea, pentru că, fie ea relativă, în esență poate aduce lumină în chestiuni care țin de retorica disciplinei istorice. Iorga, e fără îndoială, o personalitate în exces : a-l urma în direcția imaginarului este riscant, căci în memoria lui fabuloasă procesele tulburi ale creației sînt greu de controlat.

Poziția lui Ureche față de evenimentele relatate a fost interpretată, mai întîi, prin critica sociologizantă, ca expresie a unei atitudini de clasă. Ea există, fără îndoială și este primul semn că „mărturia“ e deformată în spirit de revanșă. Observați, însă, că asupra epocii nu dispunem de un alt document de autoritate și că, prin urmare, știința însăși recurge la presupuneri. În definitiv, nimic nu probează și nu contrazice cronica lui Ureche. I se contrapun legende, creații de folclor, opere de imaginație, de caracter idealizant. Cronicarul a „prins“ o perioadă istorică agitată, marcată de mari personalități, de domnii îndelungate și, prin urmare, totalitare. Monarhia absolută nu a convenit, poate, lui Ureche din motive personale, ori din rațiuni de politică. Există, însă, și posibilitatea ca atitudinea lui Ureche față cu domnia lui Ștefan să fie determinată de curentul umanist. Să ne oprim, deocamdată, în acest punct. Îmi place să cred că scriitorul este conștiința cea mai înaintată a epocii lui.

La Miron Costin viziunea fatalistă, mai degrabă livrescă și nu izvorîta din experiență (dacă avea luciditatea momentului și fatalismul istoriei nu se întorcea din Polonia !), dă un ton elegiac întregii sale lucrări. Inspirat de Renaștere, Costin vede istoria ca operă a omului (chiar dacă omul este „sub vremi“ ; ce înseamnă „vremurile“ dacă nu personalitățile ce le determină ?). Educația renascentistă, primită în Polonia, îl pune în legătură cu textele antichității : Istoria este Logosul, care conține Timpul și Spațiul. La modul biblic, lumea se naște din Cuvînt.

În ce-l privește pe Neculce, se pare că lucrurile au fost pe deplin lămurite în eseu lui Valeriu Cristea. Cronicarul e departe de-a fi *obiectiv*. „Blajinătatea” lui e numai în limbaj. Comentariul istoric, chiar descripția faptelor lasă loc ranchiunei. „Blîndețea” e alibiul „diavolului” : a arătat-o literatura secolului XIX. Critica literară lucrează și azi cu poncife : cronicarii munteni sînt lipsiți de „obiectivitate”, deformează prin stil și viziune. Cronicarii moldoveni sînt „melancolici”, „paseiști”. Ce fel de „nostalgie” pentru trecut are Neculce ? El răstălmăcește istoria mai mult decît Ureche, este mai pătimaș, mai cîrtitor. Legende culese în *O samă de cuvinte* vor fi influențat pînă într-atît recepția critică încît să șteargă toate observațiile conținute în *Letopiseț* ? Cronica lui este, mai degrabă, o „istorie critică” decît o „amintire nostalgică”.

Istoria ieroglifică ar fi întîiul roman românesc. Dar dacă este *roman* nu mai este *istorie*. Ea slujea, în cercurile culte, educate în spirit francez, *divertismentului politic*. Adevărate sau nu, evenimentele din fabula cu animale făceau să transpară aluzii certe la viața politică a vremii. *Șarada*, atît de cultivată într-o epocă subjugată de prețiozități, este o ghicitoare ceva mai complicată, al cărei temei real este incontestabil. *Istoria ieroglifică* e o șaradă pe care curtea lui Ludovic al XIV-lea ar fi gustat-o, fără îndoială. Opera lui Cantemir înscenează un „bal mascat” de curte. Personajele poartă măști convenționale, sumare. Personajele se prefac a nu se recunoaște unele pe altele, supunîndu-se unor reguli „de carnaval” : cît poate ascunde un „domino” ? Deosebirea între carnaval și balul mascat stă în pactul care le guvernează. Carnavalul popular întoarce lumea pe dos, are „autenticitate”, vervă, patos instaurează, pentru cîteva zile, o ierarhie nouă, în revanșă la viața socială. *Balul mascat* nu eliberează convenția socială, ci-o întărește, prin prestigiul costumului. Rangurile sînt respectate, dincolo de mască, ori poate, grație măștii. Gustul efectiv al mascaradei lipsește. La preț sînt doar arta deghizării (pe cît e mai greu de recunoscut, dar totuși *identificat*, personajul real se dovedește mai *inventiv*,

deci pe treapta de sus a nobileții), plăcerea mistificației. În *Istoria ieroglifică* coexistă două modalități diametral opuse ale mistificației: carnavalul și balul mascat. Cantemir-domnitorul, el însuși, era, prin genealogie, plebeu și prin educație „nobil”.

În secolul XX (în secolul XIX pozitivismul îneacă imaginația) lumea scapă de sub controlul individului, fie el scriitor, fie el om de știință. E o lume politizată. Iorga și Pârvan stau sub semnul iraționalismului. „Getica” lui Pârvan, *Evul Mediu* în care sapă Iorga sînt alegorii ale prezentului. Trecutul nu mai are sens prin el însuși: e un răspuns dat lumii contemporane. Abia acum istoria e-o disciplină politică, și nu pentru că se ia în serios, ci pentru că este luată în serios. Imaginația cedează teren în fața realului și procente aproximative de Iorga apar, cumva, inversate. Savanții sînt, însă, savanți cît timp gîndesc; cînd scriu, ei devin scriitori și regula de „verosimilitate” nu mai ascultă de rigoare. Iorga și Pârvan sînt între ultimii utopiști ai istoriei, constructori, ca și romanțierii, de fabuloase ținuturi, poeți ai himerei ce caută, sub straturile prime ale realității, arhetipuri de mit. Sînt, ca și filosofi, *poeți sistematici*, însă poeți.

Ipotezele avansate mai înaintate nu trebuie luate *ad litteram*. Dacă istoria nu se poate scrie fără imaginație, nu înseamnă că ea se face în închipuire. Dimpotrivă: nu există nimic mai palpabil decît istoria, nimic mai decisiv. Reveria mea pe marginea *textelor istorice* nu vrea decît să introducă, în domeniul de fapte incontestabile, fantezia creatoare.

Lecturi și zile

„Lecturile noastre, notează Proust, mi se par încă și mai pline de reminiscențele existențelor noastre, căci nu există rînd într-o carte, care să nu dezlănțuie în noi furtuni de imagini, tulburătoare amintiri, tablouri încetoșate dar care, suprapuse peste paginile cărții pe care o citim, capătă o incertă concretețe, durabilă totuși, a aparițiilor de vis“. Proust se oprește aici, la sugestie. Nu aș fi dezvoltat, poate, glo-sele din jurnalul meu intim, dacă nu aș fi descoperit, în *Postfața* la *Arca lui Noe* un comentariu la fragmentul proustian. „Nu contează atît ce citim, notează Nicolae Manolescu, cît atmosfera care se creează în jurul nostru cînd citim, afirma Proust. Cărțile le uităm totdeauna mai repede decît nevăzuta lume de senzații și de impresii pe care ele o țin în noi. În adolescență, cînd citeam mai puțin (și mai neprofesional), revelația unei cărți cuprindea în ea ceva din emoția locului sau a împrejurării în care o citisem“. Proust nu se referă la o lume de senzații și de impresii, nici la „emoția locului“, ci la „furtuna de imagini“ pe care o dezlănțuie în noi lectura unei cărți.

O descriere, oricît de sumară, reverberează în imaginația noastră ca un ecou. Oricît de minuțioasă, oricît de bogată și precisă în detalii ar face-o scriitorul, ea nu se va transmite, întocmai, spiritului nostru. Atingem aici o problemă delicată de psihologie a lecturii, pentru care nu există și nu vor exista argumente, probe „materiale“. Nu ne rămîne decît introspecția, ca singură metodă de verificare a tuturor ipotezelor. Să facem doi pași înapoi: ecranizările marilor romane dezamăgesc, de cele mai multe ori. Nereușita se pune în seama tre-

cerii de la arta cuvîntului la arta imaginii. Adevărul este că, în judecarea unei transpuneri cinematografice, începem de la pragul de jos al comparației, de la pura imagine vizuală. Indicațiile *fiziologice* și *fizionomice*, pe care ni le pune la dispoziție autorul, ne ghidează mai puțin în compunerea unui portret-robot al personajului, decît datele morale și de caracter. Fiecare din noi are un Julien Sorel al lui și nu pentru că l-ar *vedea* cu adevărat, ci pentru că, în timpul lecturii peste personajul de carte se așează, treptat, mereu alte imagini, fizionomii extrase din amintirile noastre. Lectura este o permanentă confruntare de experiențe, din care biruitoare iese, în fiecare împrejurare, imaginația cititorului și nu a scriitorului. Primele discuții despre „ecranizări” pleacă, de obicei, de la o constatare elementară: „nu așa mi l-am închipuit pe erou”. Fiecare din noi „își închipuie” personajul, oricîte date ne-ar da despre el autorul.

Dacă ecranizarea este puternică și convingătoare, se înîmplă ca imaginea pe care ne-o făcusem *să se șteargă*: în locul ei se va impune personajul cinematografic, pe care-l vom avea dinaintea ochilor ori de cîte ori vom reciti romanul. Psihologia receptării a demonstrat că „imaginea literară”, interiorizată de cititor, nu are niciodată concretețea „imaginii vizuale”, e un ansamblu de senzații, impresii, emoții, determinant, totuși, în fixarea unui personaj, a unui cadru, a unei atmosfere, în memoria noastră. „Ecranizările” de care vorbeam ne obligă să reținem figura interpretului chiar și atunci cînd nu găsim nici o corespondență cu imaginea pe care ne-am făcut-o asupra personajului. Chiar și atunci cînd interpretul este contrariul a tot ce-am „văzut” în personaj, nu ne vom mai putea debarasa de fizionomia lui. Chipul lui ne va însoți lectura, ori de cîte ori ne vom întoarce la carte: îi vom simți prezența ca un zgomot de fond. Textul va fi, mereu, însoțit de parodia lui. În teatru, fenomenul este și mai acut și numai experiența îndelungată de spectatori ne face să admitem mai multe întruchipări ale aceluiași personaj. Acesta este motivul pentru care niciodată arta interpretării nu va ocupa, în spiritul nostru, locul central.

Ea ne răpește un drept la iluzie, ne obligă, ne constrânge să renunțăm la „lectură”, la voluptățile pe care ea ni le procură, făcându-ne prizonierii unei lecturi care nu ne mai aparține în nici un fel.

Cine știe din ce motiv, Proust se oprește în pragul unei mărturisiri. Ce înseamnă „incerta concretețe” a „aparițiilor de vis”? Ce este „apariția de vis”? Ei bine, este acea întrupare despre care ne vorbește doctorul Freud, acea ființă compusă din reminiscențele de peste zi și din dorințele noastre. Observațiile de pînă acum pot fi aplicate, mai mult decît personajului de ficțiune, *decorului fictiv* și, într-o măsură și mai mare, *atmosferei*. Romancierul descrie, în detaliu, o încăpere în care nu putem pătrunde. Cuvintele dintr-o carte nu se citesc cu egală intensitate, ele nu ne impun realitatea în care scriitorul vrea să ne introducă. Sîntem cu mult mai atenți la respirația amintirilor noastre, decît la indicații care urmăresc și ne transpun *cu totul* în lumea imaginată de scriitor. Neatenți la detalii, vom obliga-o pe Anna Karenina să se sinucidă într-o gară, și ea imaginară, dar în care personul are măcar un element din peroanele prin care am trecut în călătoriile noastre: locomotiva trenului din veacul trecut își va schimba, întrucîtva, înfățișarea, oricîte filme de epocă am văzut. Va fi o locomotivă cu aburi, nu una „diesel”, în nici un caz locomotiva pe care o descrie Tolstoi. Dacă într-o peliculă de epocă ar apare locomotiva imaginată de noi am simți, pe dată, inadvertența. Lectura e, însă, privire lăuntrică, loc al tuturor „corespondențelor”.

Timpul lecturii e, dar, un timp imaginar: în el este cuprins elanul către noi al imaginii trecute și efortul nostru de a ne *transpune* în timpuri niciodată trăite... Mergem spre imaginile de ficțiune dimpreună cu tot ce ne înconjoară și cu amintirile noastre. Nu sînt de acord cu Nicolae Manolescu. Lumea de senzații și de impresii care ne înconjoară *în timpul lecturii*, pătrunde în lumea ficțiunii. Revelația unei cărți nu cuprinde numai emoția locului, ci și *imaginea* lui. Îmi amintesc cu exactitate decorul care mă înconjura în vreme ce citeam cutare sau cutare carte, știu ora zilei, luminile ei. Îmi

vin în minte accidente care m-au smuls din lectură, țin minte oamenii de alături, ba chiar și preocupările lor de moment. Lectura cărților păstrează în memorie mirosurile cele mai subtile de plante, zgomotele pe care urechea, concentrată și ea asupra cărții, le auzea periferic. La această pagină, pot spune, am auzit tipătul straniu de cucuvea, tramvaiul întorcându-se la capătul liniei. Căldura sobei mi-a atins tâmpla făcându-mă, pentru un moment, să suspend lectura, făcându-mă să trec din reverie în vis. Pe masă era, iată, fotografia ei, la care am privit, smulgându-mă din carte. Sînt plin de imagini parazite, răsărite în umbra cuvintelor, știu pînă într-atît cînd și unde și cum am citit încît nu mai am siguranța că memoria îmi vorbește despre cărți sau despre întîlnirea mea cu ele.

Nu există o lectură fără o reverie parazită în marginea ei. Citesc aceste rînduri care-mi vorbesc despre istoria unei familii. N-am trăit vremurile acelea, mi s-a vorbit despre ele și-n mine există, deja, o imagine a lor. Cert este că, în loc să mă smulgă din mine, din lumea reveriilor mele, cartea mă adîncește tot mai mult în vizuina în care-am strîns, de-a valma, tot ce am mai de preț, dar și nimicuri nefolositoare. Citesc și „mă citesc“ ca pe-o carte: acesta este, cred, mecanismul lecturii. Pe el se bazează „noul roman francez“, care face apel la imaginația cititorului, făcându-și-l colaborator la scrierea cărții. Omenirea în goană devălmășită, lumina filtrată în praful auriu al amiezii, un bătrîn muribund, toate acestea le-am trăit sau le-am auzit povestite. Pentru mine ele sînt, fără deosebire, „reale“. Întîmplările acestea îmi sînt atît de clare, de parcă aș fi fost de față la toate. Citind, îmi e cu neputință să nu le suprapun peste întîmplările cărții.

Criticii se întrec în a prescrie, ca medicul curant, un tratament, „arta de a citi“, de parcă ei înșiși ar stăpîni această artă. Se spune că fiecare critic are un „sistem de lectură“. Nu pot s-o cred. Dacă există exemplare de felul acesta, sînt mai degrabă de plîns. Lectura și scrisul fac parte din marea mecanică a unui eros universal. Nu putem citi cu adevărat fără a iubi *actul lecturii*, nu putem scrie, fără a fi îndrăgostiți de *actul scrisului*. Freud a deschis o cale, chiar dacă

nu și-a explicat demersul pînă la capăt. Desigur, ne defulăm scriind și citind, dar fundamentală este energia erotică pe care o eliberăm nu prin imaginile artei, ci-n *acțiunea* ei.

Ca o cocotă de lux, cititorul se lasă posedat de cărțile pe care le citește. Le și posedă, venind cu reminiscența imaginilor lui. Cum se distribuie sexele, între scriitor și cititor? Iar criticul, scriitor și cititor, ființă hermafrodită, cînd e bărbat și cînd e femeie? Actul posesiunii prin scris-citit e tot atît de secret ca și actul iubirii. Conține tot atîta „metafizică”. În literatură, întîlnirea forțelor cosmice, divinități erotice, ca și împreunarea „pămînteană” a „muritorilor” a fost de-atîtea ori descrisă. De ce n-am descrie și erotica lecturii și a scrisului, de ce n-am încerca să-i pătrundem secretul? Cititul era, pe timpuri, prohibit fecioarelor, chiar și soțiilor și nu pentru că lecturile pot naște dorinți, ci pentru că ele sînt (și lucrul acesta bărbatul l-a înțeles de cînd există cartea) acte ale iubirii.

De la Ahile la Ulise

Lupta, fie ea și literară, presupune arsenale de atac și apărare, strategii, campanii și companii, companii, plutoane de execuție, chiar și „arme de distrugere în masă.” În mitologia culturii, criticul e un Ahile, împodobit cu toate virtuțile luptei. Virtutea însăși, pe care istoria civilizației a atribuit-o din cine știe ce rațiuni — femeii, e însușirea de a fi bărbat. Căci numai bărbatul își probează virtutea (reg.: *virtutea*) în „luptă”. Dacă este (și este!) „bărbat”, criticul, apărător al dreptății, se înarmează și „se bate” : gladiator — dacă miza bătăliei pe viață și pe moarte este eliberarea din sclavie, mercenar, dacă se pune în slujba unei cauze străine, cruciat — când se înrolează pentru „războiul sfânt”. Se pot aduce exemple istorice, dar discuția s-ar întinde prea mult și fără folos.

Ulise are și el o mare forță fizică. O dovedește „pețindu-și” soția, într-o întrecere, s-o recunoaștem, sportivă. Să recitim fragmentul : Ulise nu încordează arcul *spre a ținti în cineva*, ci numai și numai *spre a-și dovedi identitatea*. Se știe că arcul acela nu poate fi întins decât de-al său stăpîn *de drept*. Ce arc poate fi acela și care-i ținta lui ?

Rătăcind pe mări, Ulise poate, ca orice om, să uite că se întoarce „la matcă”. În „infidelitatea” lui, el poate să fie „fidel”. Să revedem episodul chemării sirenelor, să ne imaginăm că acea chemare nu vine de pe țărm, ci chiar din Ulise. Sirene *pot fi* și pe mal, sînt țărmuri la care sîntem gata să tragem din oboseală, singurătate și plictis. Glasul lor ne vine, însă, dinăuntru. „Sirenele” sînt, repet, și pe țărm, ademenitoare în cîntecul lor, dar nu de acelea se teme Ulise, ci de

vocile pe care le aude în el. Corăbierii își astupă urechile, crezînd că, astfel vor fi străini de orice chemare. Dacă Ulise știe că, orice ar face, tot mai aude sirenele, de ce mai cere să fie legat de catarg? De ce nu se preface, la un loc cu toți marinarii, de ce nu-și astupă urechile? Ei bine, pentru că sîntem mai sensibili la alte sirene decît la glasul celor din noi, căroră, de bine de rău, le putem porunci să tacă. Veți zice că Ulise e laș: tăria lui ar sta în libertate, la proră, înfruntînd toate sirenele lumii, fără teamă că va fi amăgit de cîntecul lor. Ulise e, însă, ca toți navigatorii, un om purtat de valuri. Corabia este, și ea, în voia vîntului. Se supune, în cazul acesta, Ulise unei inutile torturi? Dacă e atît de puternic ca să reziste chemării, de ce-și mai probează virtutea? Ei bine, Ulise *nu este sigur*, își teme virtutea și o supune tuturor încercărilor.

Episodul care îmi poate contrazice parabola este șederea pe insula adormitoarei Circe. Ce „băutură” l-ar fi putut vrăji? Este la mijloc o eroare pe care mă grăbesc s-o corectez. Mai pudic decît contemporanii noștri, Homer a trecut cu vederea multe alte asemenea „infidelități” ale eroului, Circe e doar un simbol (Ehei! dacă încăpea subiectul pe mîna lui Boccaccio!) care-l oprește pe Ulise în drumul întoarcerii la sine. Circe e Cartea.

Rămîne să mai vedem ce este Ithaca și cine este Penelopa. Tot ce știm despre ea e că țese, *din același fir*, mereu o altă pînză. Firul „se înnoadă” de fiecare dată altfel, „urzeala” se schimbă. Homer nu ne spune dacă tapiseria are unul și același desen, dar e de presupus că, în spatele schimbărilor pe care le face din plictis, Penelopa se străduiește să nu se îndepărteze prea tare de un model, ca să nu fie descoperită mistificația. Nodurile pot fi întoarse pe dos, cu un ac de croșetat. Paradoxul stă în aceea că Penelopa lucrează (și de aici tot atîtea confuzii!) *la un război*. Să înțelegem de aici că disciplina critică e o „virtute feminină”?

Oul lui Columb

Se pare că „parabola Oului“ este atribuită în mod greșit lui Columb, la „originea“ lui nefiind, cum s-ar crede, găina, ci arhitectul Bruneleschi. „Paternitatea“ oului mă interesează mai puțin. Ce m-a intrigat, copil fiind, a fost, înainte de toate, ideea de a face un ou să stea „în picioare“ și nu pentru că lucrul mi se părea imposibil, ci mai degrabă inutil. Ba chiar, pus la încercare, mi-am stăpînit cu greu răspunsul venit la îndemîină : un ou poate sta în picioarele puiului ieșit din găoace ! Ceea ce mă impresionează la ou e marea lui stabilitate orizontală, siguranța definitivă a *așezării*, greutatea lui metalică, de neclătinat. Puține lucruri mi se păreau, pe lume, atît de „stabile“ ca oul. N-am să uit dezamăgirea pe care mi-a provocat-o soluția propusă de Columb (Bruneleschi). Dilema verticalității, neimpunîndu-se spiritului meu de atunci, m-a tulburat prin insolitul ei, mai cu seamă că oamenii mari din jurul meu o găseau teribil de ingenioasă. Întrebarea-ghicitoare stîrnea în mine curiozități abstracte niciodată atinse. Atît de bine *înfipt* în suprafața pe care stă *culcat*, oul, mi-am zis, a deșteptat în firea nestatornică a omului — invidia. Cui să-i treacă prin cap să clatine oul, decît acelaia care se clatină în bătaia tuturor vînturilor ? Mult mai tîrziu, odată cu deșteptarea simțului artistic, am realizat faptul că oul, oriunde l-ai sparge, nu poate sta, în mod estetic, vertical. Brîncuși a înțeles marea înțelepciune a oului și l-a făcut din bronz. Nici Columb, nici Bruneleschi n-ar izbuti să-l mai spargă. Brîncuși i-a redat *greutatea*, l-a culcat firesc și amenințător pe-o suprafață plană.

Oul nu poate sta în picioare, tot la fel cum mîna nu poate fi, în sculptură, obiect monumental. Marii pictori cereau o plată înzecită pentru „portretul mîinii”. Mîna și oul exprimă esențe mai presus de geometrie și fiziologie.

Parabola oului îmi vine în minte ori de cîte ori inventivitatea creatoare ignoră sensul profund al lucrurilor, răsturnîndu-le din pura plăcere de-a le vedea și altfel. Un ochi educat în spiritul frumosului va lăsa oul să stea în perfecțiunea lui enigmatică, autarhică. În istorie, Columb, e însă, primul „critic” al oului. Cu el se naște o disciplină și o tradiție, mai mult, un model de cunoaștere : oul trebuie spart pentru a fi înțeles, explicat.

Actul critic începe cu privirea, aprecierea, „clasarea” oului. „Cui aparține oul ?” este o întrebare tot atît de legitimă și tot atît de importantă în ordinea axiologică, la fel ca și modesta întrebare cehoviană : „Cui aparține cîinele ?” „Al cui e cîinele ?”. Cu vremea, întrebarea a devenit retorică. „Rasa” aparține, în fond, „stăpînului” ; lăsat de capul lui, cîinele de rasă se-mperechează cu potăi, vagabondează în umbra hîngerului, ia obiceiuri și apucături urîte, sub influența „mediului”. Numărul de negi nu-l ajută să supraviețuiască, iar „dresajul” mai mult îl încurcă, slăbindu-i instinctul. „Al cui e oul ?” e așadar o întrebare legitimă : coaja, mărimea, culoarea nu ne ajută în stabilirea *valorii* și-a *sensului*. Iată de ce e necesar să-i facem „pedegree”-ul. Într-un fel discută specialistul un ou de struț și-n altfel odrasla unei potîrnichi. În autentificarea tablourilor nesemnate, expertul este chemat să identifice un autor, nu să certifice valoarea. În literatură lucrurile sînt mult mai simple, cel puțin cît privește opera contemporanilor, care nu uită, decît rareori, să-și pună semnătura. O măsură de prevedere nu strică, totuși, și criticul-expert are misiunea de a ne încredința că opera aparține, cu adevărat, creatorului ei. În cazuri speciale, expertul ne atrage atenția că opera nu aparține autorului, deși e semnată de el.

Odată rezolvată problema „originii”, „paternității” etc. oului, ne rămîne să-i scriem istoria. Oul a fost la origini găină (sau invers) va zice istoricul. Urmează descrierea domesticirii găinii sălbătice, cu picante amănunte de familie, pe cît

se poate inedite, descrierea „mediului” (condiții geografice, demografice și de civilizație), geneza și formația, transliterația tipăritului vesel al „facerii”, „cotcodacul” auzit din poiată, prin care autorul anunță ivirea pe lume a operei sale.

Atitudinea „impresionistă” descompune „obiectul” în impresii fugare: oul nu este OU, ci origine a lumii, „piatră filosofală”, emblema enigmatică a unui univers „de nepătruns”, deși (pentru că) perfect, „palat de nuntă și cavou”. Oul e sumă, geneză, înveliș, embrion, simbol, parabolă, criptogramă. E sîmburele inefabilului (care e coajă), e singura certitudine în legătură cu arta, despre care, în general, nu se poate spune nimic.

Sînt critici care înțeapă oul cu un ac și-i sorb conținutul prin invizibila incizie. Oul rămîne *intact*. Aceasta ar fi critica „de expresie”: ea soarbe conținutul oului, cotcodăcește etc. dînd naștere unui ou aproape identic, plin de albușul și gălbenușul primului ou. Metoda are avantajul contactului senzorial direct, prin gust și prin miros, mijloace de evaluare cu mult mai sigure, cît privește *prospețimea*. Expertul reacționează cu mai multă promptitudine la mirosul fetid, la gustul sălcii, ca un degustător rafinat de licori care simte la degustare cel mai neînsemnat amestec de bisulfid.

N-aș vrea să se creadă că fac aici operă pură de parodie. Dimpotrivă: am toată admirația pentru *metodă* în critică. Pentru a pătrunde în ou, trebuie să-l spargi; pentru a face să stea „în picioare” oul critic, trebuie să spargi, într-un fel sau altul „oul primordial”. „Metoda” este o cale spre adevărul operei: ea sparge un înveliș spre a atinge „profundzimile” (*critique des profondeurs*), făcînd din chiar acel înveliș suportul operei critice. Columb a trebuit să treacă oceanul pentru a învăța că oul „stă în picioare” numai după ce-l spargi. Oul lui Columb este înfipt în sine *ca în urma unei implozii*.

Don Juan

Întrebare : Anii din urmă au impus nume noi în critica și istoria literară. Există oare o nouă generație ?

Răspuns : Dar ce este o generație ? Este, ca în armată, un contingent de recruți ? Personal, mă simt mai aproape de Lucian Raicu, a cărui carte *Reflecții asupra spiritului creator* aș fi vrut s-o scriu ; o și începusem, desigur, în alte cuvinte. *Arca lui Noe* îmi fură (acesta e sentimentul !) câțiva ani de lectură și de scris, cu atât mai mult cu cât am deținut, sezoane la rând, în exclusivitate, critica prozei. Pe Valeriu Cristea l-am invidiat pentru *Spațiul în literatură* și pentru *Alianțe literare*. Colegii de vîrstă au stat alături de mine în biblioteci, poate că în același ceas, poate că în același sentiment, am scotocit împreună rafturi prăfuite, am trăit deziluzii și singurătăți în comun. Nu vreau să mă dezic de o vîrstă și de un timp în care am așteptat, cu toții, același lucru. Contingentul nostru există, dar simt pe fiecare membru al lui închis în solitudinea orgolioasă a talentului său. Sîntem gata să ne întindem unii altora mîna în semn de recunoaștere, dar așteptăm să ne fie întinsă. Cine ne macină și ce macină în noi, ce forțe dezbină „spiritul nostru însetat de real“ ? Există, fără îndoială, o nouă generație de critici, dar mă întreb dacă își aparține.

Întrebare : Este dator un tînăr critic să scrie despre literatura contemporană sau trebuie mai întîi să facă dovada că poate scrie despre clasici ?

Răspuns : Pentru noi, Zaharia Stancu, Marin Preda, Geo Bogza, Eugen Jebeleanu, Eugen Barbu, Nicolae Labiș, Nichita

Stănescu, Fănuș Neagu, Nicolae Breban, Al. Ivasiuc, D.R. Popescu, Ștefan Bănulescu, Nicolae Velea, pe care îi învățam pe băncile școlii, erau „clasici în viață”. După *Metamorfozele poeziei* am pregătit examenul de bacalaureat. E drept că mai mulți dintre scriitorii pomeniți figurau în programa școlară la capitolul „lecturi facultative”. „Noile direcții” literare trebuiau cunoscute pînă și de către cel de pe urmă școlar. Poate că educația umanistă a generației mele a beneficiat de unul din rarele momente cînd învățămîntul, nu se știe prin ce întîmplare, se pune de acord cu realitatea literaturii. Am răsfoit manuale de azi și m-am uimit de precaritatea informațiilor privind literatura contemporană. Dilema nu a existat, cel puțin pentru mine : m-am învățat cu ideea că există mari scriitori în viață, i-am întîlnit, i-am cunoscut, am înțeles, în unele cazuri, că nu e nevoie ca omul să fie la înălțimea operei lui și în ce fel poate fi mai presus de ea. Toate acestea ni s-au părut firești, atît de firești, încît atunci cînd pentru prima oară am fost chemați să scriem *despre clasici*, nu ne-am sfiit, oricît de palidă ne era experiența, să ne spunem cuvîntul de parcă am fi avut, în urma noastră, jumătate din jumătatea experienței lor. Mai precis : noțiunea de „clasic” aproape că nu exista, exista numai literatura, „de la origini și pînă în prezent”. Trăiam cu toții sub același cer, aveam amintiri comune cu scriitorii pe care îi studiam, împărtășeam dorința libertății și ne simțeam egali în fața morții. „Clasicii în viață” nu au fost pentru noi „monștri sacri” : le simțeam slăbiciunea omenească, nesiguranța, spaima, îi înțelegeam, îi iubeam, îi iertam întocmai cum ne înțelegeam, ne iubeam și ne iertam pe noi înșine. Sentimentul s-a extins și asupra literaturii vechi, a clasicilor de altădată. Pradă sau nu unei iluzii, am crezut, pentru o clipă, într-o democrație fără țarmuri a vieții literare. Eram convinși că *sîntem așteptați*, că lipsa cuvîntului nostru se simte în lume.

Criticul tînăr scrie despre literatura contemporană fără să se simtă „dator”. Mai marii literaturii, o parte din ei, au convingerea că lauda li se cuvine și că noi, tinerii critici, îndeplinim o sarcină obștească atunci cînd ne ocupăm de opera lor. Cu atît mai rău pentru ei ! Scribii literaturii se cred nedreptățiți, nu-și pot imagina nici o clipă că verdictul nostru, cît este el de relativ, nu ne este dictat din afară. Cu atît mai bine pentru ei ! Poate că ne lipsește instinctul „devenirii”, poate că nu sîntem destul de înzestrați pentru a deveni. Cu atît mai rău pentru noi. Scriem, despre „clasici” și despre „contemporani”, așa cum ne pricepem, dar fără sentimentul că ne achităm de-o corvoadă. Există o „datorie mai mare ?

Întrebare : Aveți un model pe care, fie și nemărturisit, îl urmați ? Există pentru dumneavoastră, o operă critică exemplară ?

Răspuns : Firește că avem modele ; altfel ne-am simți săraci și singuri. Dacă nu vedeam necesitatea operei celorlalți n-am mai avea nici un temei moral pentru opera noastră, în care nu găsim, în intimitate, decît motive de dezamăgire. Fiecare din noi își cunoaște prea bine „strategia” scrisului, atît de bine încît citindu-se nu mai poate vedea rezultatele efortului său literar, ci numai mașinăria lui goală de sens. Firește că avem modele, la care ne întoarcem ori de cîte ori pămîntul ni se clatină sub picioare. Opera lor ne este atunci un sprijin pe care nu vom ști a-l prețui îndeajuns.

Cînd mă cuprinde spaima că nu voi putea niciodată cuprinde literatura lumii, mă întorc la Thibaudet. De la el am învățat că istoria literaturilor poate să-ncapă, abreviată, în spiritul unui singur individ. Literatura universală se poate citi, învăța, clasifica ! Oricît de scurt și împărțit între mărunțișurile zilei ni se pare timpul cunoașterii. Thibaudet ne

întărește speranța că-l vom putea supune, domestici. Datorită lui nu ne pierdem transcendența : la capătul drumului, întrezărită, poate că miraj, există o Mecca a cunoașterii. Cînd, deprimăți de inconsistența cuvintelor sîntem pe punctul de a abdica, deschidem pe George Călinescu : el ne redă credința în cuvînt.

Întrebare : Cum apreciați metodele moderne de cercetare ? Aveți încredere în ele ? Le aplicați ? Sînt ele compatibile cu foiletonul curent în care se exercită, de obicei, majoritatea criticilor ?

Răspuns : Primul contact cu noua critică m-a fascinat. Mi s-a părut că toate ușile literaturii ce dau, ca în poveste, către acele încăperi interzise, se pot deschide cu un *pass-partout*. Deschideam, ca un infractor prima ușă, dar în spatele ei descopeream o altă încăpere și-o altă ușă, pe care bietul meu „șperaclu” n-o mai putea deschide. Îmi procuram un altul, mai rafinat. Astfel am ajuns la Benveniste, Saussure, Jakobson, Malmberg ; Jolles, Todorov, Barthes, Genette, Blin mă aduseseră pînă aici. Ce alte uși mă așteptau, ce încăperi ? Străbăteam labirintul acela de camere pustii, încîntat de ingeniozitatea cifrului, tot mai complicat, dar și de măiestria cu care îi puteam veni de hac, descifrîndu-l. Înțelesesem deja că sînt pe cale să mă îndrăgostesc de meseria de spărgător de seifuri și uși. Cu cîtă voluptate ascultă spărgătorul mașinăria cifrului ! Cu cîtă dragoste ! Banii, bijuteriile, valorile descoperite în seif vor fi azvîrlite, de-a valma, într-un sac, într-o geantă. La repezeală, cu indiferență. Adevărata bucurie a spărgătorului e *descifrarea*.

Criticul, în schimb, e un avar și un artist. Și el încearcă cifrul, are un lanț de chei, un șperaclu, dar la nevoie el taie închizătoarea seifului și cu o lampă de benzină ori cu un laser, sparge ușa cu un topor (dacă seiful este din lemn), sfărîmă caseta și își înfundă mîinile în bogăția ascunsă. El poate fi surprins atunci, ca orice infractor de rînd, pentru

că nu-și stăpânește bucuria privirii. Își înfundă mâinile în aur și pietre prețioase, le simte, fascinat, atingerea. Întreaga trudă s-a consumat pentru acest unic moment.

După cum vedeți, criticul „vechi” și „noul critic” n-au îndeletniciri deosebite. *Arca lui Noe* și *Dimineața poezilor* sînt, amîndouă, dovezi că nu există nici o incompatibilitate între a descifra și a contempla. Am încercat să împac, în foileton și una și alta : a trebuit să renunț. În cronica literară, caseta, seiful trebuie deschise fără prea multă pierdere de vreme. Mîinile răscolesc, în grabă, bogăția. De-abia ai timp să vezi diamante, rubine, lingouri de aur, brățări, cecuri de bancă și cocoșei. Speranța nu a fost zadarnică : furișati după ziduri, speriați de trecerea umbrelor și de vuietul propriei spaime în urechi, putem duce comoara la loc ferit. Abia acolo o vom putea privi și atinge pe îndelete.

Întrebare : Este important pentru un tînăr critic să-și afirme opiniile în mod constant în presă, sau importante rămîn doar cărțile pe care le publică ?

Răspuns : Dar foiletonul este o carte „fără coperti”, e un roman al spiritului critic : un „roman foileton”. Criticul *vrea să placă* : ritualul foiletonului său desfășoară un arsenal întreg de persuasiune și fascinație. Don Juan al cărților, cum ar putea, altfel, să-și satisfacă viciul ? Cărțile pe care vrea să le scrie foiletonistul ar povesti dorința lui bovarică de-a scrie o carte. Deși nocturnă, existența lui nu se poate imagina „fără public”. El este văzut noaptea, sărind balustrada balconului, intrînd în iatac. Umbra lui și a „cărții” se întrezăresc dincolo de faldul moale al perdelei. Iată-l, despoaie Cartea de veșmîntul ei diafan ! Cum să nu-l urmărească scriitorii, „bărbaii orașului”, cu răzbunarea lor — pe acest nerușinat amant al tuturor „soțiilor” ? Reputația rușinoasă a cronicarului literar nu se va stinge decît atunci cînd își va scrie Cartea, încuiat în iatac și va aștepta, cu neliniște, în camera alăturată, pasul vătuit al altui Don Juan, amant

al cărții lui. Urbea îl va ierta pentru toate escapadele sale nocturne, i le va îngădui și de acolo înainte, pentru că-n lipsa lui, acasă îi vizitează Cartea amanți nesățioși, îndrăgostiții mari ai cărților.

Singuri bătrânii ursuzi, mari autori de tomuri, veghează nedormiți la castitatea iatacului lor. Nici un Don Juan nu le sare, de teamă, balconul. De teama lui, sau de teama plăcidei, uriașei „soții”? Pentru a satisface imaginea înflăcărată, bovarică, a Cărții, bătrânii vor plăti pe niște bieți trubaduri să cînte-n miez de noapte sub balcon.

Întrebare : Ce înțelegeți prin „scris-citit”? Definiți în câteva cuvinte disciplina critică.

Răspuns : Ore „îndrăgostite”, lectura și scriitura își ascund, prin compensări secunde, voluptatea. Dominată de un principiu de autoritate patriarhal, critica noastră se ferește să recunoască principiul feminin al propriei alcătuirii, dezvoltînd, printr-o atentă cultivare, latura în exclusivitate virilă. Cronica literară este întruchiparea însăși a posesiunii în toată puterea bărbăției: deși „amant” al cărții, magistrul criticii face publică doar „judecata obiectivă”, rezultat al măsurătorilor într-un „concurs de frumusețe”. Criticul literar nu este, însă, un membru al unui juriu în care unitatea de măsură e metrul-etalon (*maître-étalon*), ci gustul strecurat în privire. Din fericire pentru literatura contemporană, puțini din croniciari au dogmatismul geometriei. Nefericirea le aparține întregă, neatingînd decît în treacăt frumusețea operelor fără de canon. Acestea, iubite în absolut, revendică farmecul unei feminități de nenumit.

Cu toate acestea, pînă și criticii de bună-voință, adoratori fără condiții ai unicei, ai echivocei frumuseți, cad în capcana ipocriziei masculine. Scris-cititul, disciplină a criticii, e tot una cu arta de a poseda și de a fi posedat. Magistratura nu recunoaște îndreptățirea, e drept, romanescă, romanțioasă, romantică, a operei de-a-l poseda pe cititor. Principiul feminin

se manifestă, în critică, în chiar cenzura de autoritate. Lucian Raicu, de pildă, nu este un critic „viril”, el caută în opera pe care „gustul” o alege, procesul facerii, miracolul „ființei”. Cornel Regman, alt critic degustător de esențe, nu are „autoritatea” lui Nicolae Manolescu, deși e tot atât de prob. Aceasta pentru că autoritatea critică, la fel ca și justiția, se bizuie, o dată cu dispariția curții cu juri, pe articole și paragrafe de lege.

„Fanteziile critice” nu se sfiesc să recunoască „adulterul” criticului și-al cărții. Timp de zece ani, exercițiul foiletonului critic m-a refulat îndeajuns, pentru-a mai repeta aventura autorității și într-o carte. Ele sînt defulări, învățături într-un domeniu de libertate visată a scriiturii. Ce compliment mai mare ar putea face un critic femeii iubite, decît acela că este mai frumoasă și mai bogată în înțelesuri decît o carte?

Există mai multe tipuri de fantezii critice. Mă voi opri numai la două din ele. *Parodiile critice* exercită asupra mea efectul eliberator, „purificator”, al tragediilor antice. Fanteziile pure reprezintă, însă, și-un mod cît se poate de grav de a mă apropia de ceea ce cred că reprezintă esența discursului critic. Critica literară nu e o disciplină aparte, ci o *funcție a textului*. Ipoteza e simplă: în constituirea operei literare ca obiect imperfect, critica și teoria literară intervin ca „ficțiuni”. Ele sînt eliminate din operă, dar nu pentru că ar fi un corp străin, ci tocmai din pricină că, făcînd corp comun cu opera, opresc ori dizolvă procesul ei de constituire. În mod absolut, nu există decît două modalități îndreptățite de critică și teorie literară: *ficțiunea critică* și *ficțiunea teoretică*.

Mă opresc aici. Aventura critică de abia începe și nici autorul acestei cărți nu știe cum arată ținutul imaginar în care va intra pășind în oglindă.

Tabla de materii

Exerciții de digitație

Criticul în chip de libelulă	7
Sățu și nesățu	12
Strângătorul de nimicuri	18
Lumea ca la bîlci	23
Corpuri geometrice	27
Corn de vînătoare	32
Rece, călduț, cald, fierbinte, frige... foc!	37

Mantaua lui Caragiale

Comedia în haine de lucru	53
Mantaua lui Caragiale	60
Domnul Voltaire	65
„Bătrînul“ la 63 de ani	69
Regina Iocasta și fiul ei Oedip	90

Parodii critice

Parodii critice	97
Ș. Cioculescu : „Don Juan“ de Nicolae Breban	99
Perpessicius : „Noroaiele“ de Paul Anghel	106
Înapoi la Mazilu de Pompiliu Constantinescu	112
Al. Dobrescu : „Foiletoane“ I, II de Al. Dobrescu	118
Mic dicționar de idei primite	123

Ipoteze critice

Ipoteze critice	131
Ordinea cuvîntului	133
Critica ficțiunii pure	139
A citi și a reciti poezia	144
Romanul unui critic	148
Un roman în versuri	156
Istorie și imaginație	160
Lecturi și zile	164
De la Ahile la Ulise	169
Oul lui Columb	171
Don Juan	174

Redactor : DOINA FLOREA-CIORNEI
Tehnoredactor : MIHAI BUJDEI

Apărut 1983. Format 54×84/16. Coli tipo 11,5.
Bun de tipar la 14.IX.1983.
Editura Junimea, str. Gheorghe Dimitrov, 1
IAȘI — ROMÂNIA



Tipărit sub cd. 254
la Întreprinderea poligrafică Iași,
str. 7 Noiembrie nr. 49